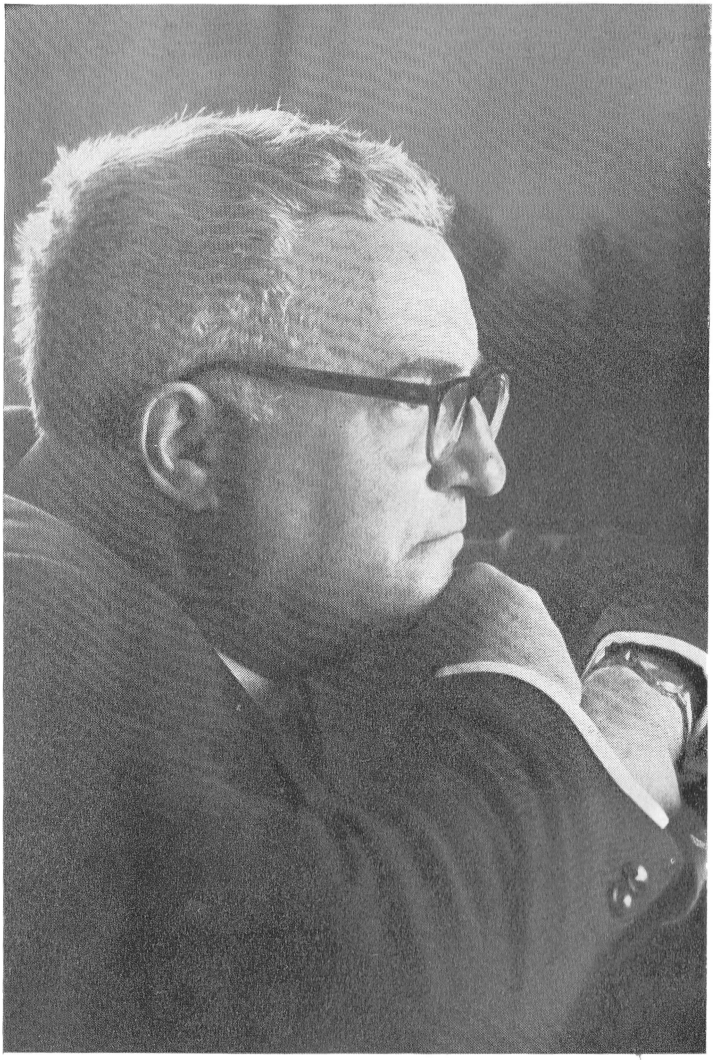
ГЕОРГИЙ СВИРИДОВ



ГЕОРГИЙ СВИРИДОВ

СБОРНИК СТАТЕЙ И ИССЛЕДОВАНИЙ

«МУЗЫКА»
МОСКВА 1979

78C2
C24

Составитель
Р. ЛЕДЕНЕВ

С $\frac{90103—398}{026(01)—79}$ 592—79 4905000000

© Издательство «Музыка», 1979 г.
Составление

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Сборник, посвященный Георгию Свиридову, — одно из слагаемых музыкально-критической литературы, порожденной замечательным творчеством композитора. Оно занимает такую «территорию» в нашем искусстве, выходя за границы собственно музыки, находится на таком месте в авангарде русской советской культуры, что будь объем книги даже во много раз большим, она и тогда не могла бы претендовать на достаточно полное освещение проблем, выдвинутых музыкой Свиридова.

Особое значение Свиридова состоит и в том, что его творчество — не только оригинальное стилевое направление: вся его сущность и все особенности музыкального языка идут от мировоззрения композитора, высокой позиции художника, его понимания этической миссии искусства, неприятия облегченного представления о нем.

О Свиридове надо говорить как о передовом художнике современности, творце необыкновенно чистого, возвышенного искусства, сияющего подлинным светом над музыкальной ординарностью и пустоцветием, в которых, к сожалению, нет недостатка.

Это значит, есть о чем писать. Тем более, что творчество Свиридова непрестанно

обогащается новыми художественными открытиями, дающими обильную пищу для серьезных исследований и размышлений.

Сборник состоит из статей, написанных авторами и широко известными по многочисленным музыковедческим трудам (В. Бобровский, Л. Полякова, К. Саква, Л. Сохор, В. Цендровский, М. Элик), и лишь недавно начавшими свой путь в музыкознании (Ю. Евдокимова, Л. Измайлова, Т. Масловская, Ю. Паисов, С. Савенко), но обнаружившими собственный интересный взгляд на творчество композитора.

Статьи и тех и других авторов либо носят проблемный, общеэстетический характер, либо посвящены музыкально-теоретическому осмыслению творчества Свиридова (в целом или отдельных произведений). Помимо статей-исследований в сборник включены и эссе, принадлежащие перу не музыковедов, а композиторов (статьи В. Рубина и Р. Леденева); естественно, что они ставили перед собой иные задачи, по-иному подходили к материалу. Думается, что такое «совмещение» жанров статей вызовет интерес и у музыкантов-профессионалов, и у подготовленных любителей музыки.

Статьи, написанные в разное время (последние полтора десятилетия) и по разному поводу, объединяют глубокое уважение авторов к выдающемуся композитору, желание раскрыть для себя и читателей тайны его искусства, исполненного впечатляющей силы, осмыслить значение тех или иных его произведений в истории современной музыки.

Некоторые статьи уже были опубликованы (работы Бобровского, Поляковой, Сохора, Цендровского, Элик, Леденева), другие написаны специально для сборника (статьи Евдокимовой, Измайловой, Масловской, Паисова, Савенко, Рубина, Саквы). Опубликованные труды в той или иной степени авторами доработаны и дополнены.

В сборнике есть статьи, частично как бы дублирующие друг друга, когда в них рассматриваются одни и те же сочинения Свиридова. Составитель и издательство считают, однако, что подобного рода «переклички» по предмету исследования интересны для читателя, поскольку в статьях разных авторов отражены их индивидуальные концепции в понимании и интерпретации

произведений композитора. Это даст возможность получить более разностороннее и обобщенное представление о творчестве Свиридова. Вместе с тем при такой внутренней структуре книги трудно было избрать какой-либо определенный принцип расположения материалов по темам, жанрам и т. п. И все же он есть — группировка статей основывается на движении от анализа общих проблем музыки и стиля Свиридова к рассмотрению отдельных его произведений. Естественно, что внимание всех исследователей творчества Свиридова сосредоточено на вокальных жанрах — главной его стихии. Однако отсутствие в сборнике материалов об инструментальных сочинениях композитора было бы существенным пробелом. Этой теме посвящена последняя статья издания, трактующая особенности инструментальной музыки Свиридова в сопоставлении с вокальными принципами его творчества. Таким образом, композиция сборника завершается постановкой еще одной интересной общей проблемы.

В конце книги даются: Указатель произведений Г. В. Свиридова; Статьи, выступления и высказывания Г. В. Свиридова; Литература — источники дополнительных сведений о композиторе и его творчестве.

Р. Леденев

А. Сохор

СВИРИДОВ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА

Творчество Свиридова — выдающееся явление духовной культуры нашего народа. Его музыка, простая и мудрая, как народная песня, призывная и возвышенная, как речь трибуна, сердечная, как слово друга, занимает особое, приметное место в русском искусстве советской эпохи.

Органическая принадлежность Свиридова к русской культуре настолько очевидна, что для ее доказательства не требуется громоздких рассуждений. «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет», — скажет каждый, кто только вступил в мир свиридовской музыки. Скажет потому, что услышит в ней, уловит не только слухом, но и сердцем, то исконно национальное, глубоко почвенное, что выражается в музыкальных звуках тоньше и живее, чем в научных определениях. Но доводы рассудка тоже необходимы, коль скоро мы хотим разобраться в происхождении и природе неуловимой на первый взгляд субстанции — национального характера композиторского творчества.

Что делает художника национальным? Чем определяется его принадлежность к той или иной культуре? Не данными анкеты, не фактами биографии, а многими и разными сторонами и качествами его творений: от идей до языка, от сюжетов и образов до форм

и жанров. Эти слагаемые в отдельности могут быть и не своими, а «заемными» (как говорили в старину), но целое все равно становится национальным, если творчество художника лежит в русле национальных традиций: и общенародных, заложенных в фольклоре, и индивидуальных, основанных каждым из крупнейших представителей отечественной школы. Взаимодействуя, скрещиваясь, а нередко борясь между собой, эти коллективные и индивидуальные традиции образуют в своем синтезе общую традицию национального искусства, жизнь которой — в непрерывном развитии и обновлении.

Способностью вдохновить следующее поколение и прорасти новыми побегами обладают только подлинно значительные, яркие явления. Надо ли поэтому удивляться необычайной стойкости и всепроникаемости традиций, порожденных такими явлениями, их громадной оплодотворяющей силе. И как закон можно сформулировать вывод: если перед нами истинно большой талантливый художник, то рано или поздно в его творчестве обязательно обнаружится глубокая связь с предшественниками. Так было с Маяковским, футуристический наряд которого долгое время мешал распознать в нем наследника Державина, Пушкина, Некрасова. Так было и с Прокофьевым и Шостаковичем, в которых сначала тоже видели экзотические цветы без корней в родной почве, а потом разглядели продолжателей Глинки и Римского-Корсакова, Мусоргского и Чайковского.

И еще одно кроме связи с традициями определяет в конечном итоге принадлежность художника к национальной культуре: участие в ее дальнейшем прогрессивном развитии. Не так просто раскрыть истоки самобытнейшего творчества Скрябина в русской музыке XIX века (хотя они безусловно существуют). Более заметны здесь связи с Шопеном, Вагнером, Листом. Но тем не менее оно целиком входит в русскую культуру. И не только потому, что в произведениях Скрябина отразились настроения, духовные искания, порывы русской интеллигенции на рубеже века. Это, скорее, лишь одна из предпосылок того, что скрябинская музыка, оказав огромное влияние на современников и оплодотворив новыми художественными идеями национальную культуру, способствовала ее движению вперед. Именно этот реальный результат и может служить самым верным, на-

дежным показателем принадлежности автора «Поэмы экстаза» к русскому искусству.

Вернувшись к Свиридову, мы видим, что и связь с отечественными традициями, и активное участие в прогрессе национальной культуры присущи ему в самой отчетливой и выпуклой форме.

Бывает, что слушаешь впервые новое, современное произведение, а кажется, будто оно существовало всегда, «от века», и трудно, странно представить себе, что раньше его не было. Такое впечатление исконного, долговечного и оставляет музыка Свиридова. Ее истоки — в многовековой национальной культуре. От нее протягиваются незримые, но прочные нити к прошлому, к классическим эпохам искусства и самой истории. Каждое творение композитора — открытие нового мира и в то же время продолжение устойчивых, давних, освященных столетиями традиций.

В дни 60-летия Шостаковича Свиридов написал о своем учителе: «Он продолжает большое традиционное дело, которое делали все подлинные художники во все времена, опираясь на опыт своих предшественников, но будучи притом явлением новым, неповторимым и глубоко своеобразным»[1]. Так и Свиридов видит смысл своей художнической деятельности в продолжении большого традиционного дела демократической русской культуры, в движении к тем целям, которые неизменно ставили перед собой передовые, лучшие ее представители. Это дело — служение своей стране, своему народу. Эти цели — осмысление исторического пути и перспектив развития России, раскрытие сущности и противоречий жизни русского общества в самых различнейших ее проявлениях, воплощение высоких идей народности, любви к своей земле и всечеловеческого братства.

Русская культура выросла на почве национальной жизни и полна отражений русской природы. Так и творчество Свиридова, как достойного представителя этой культуры, уходит своими корнями не только в отечественное искусство (включая музыку), но и в историю нашей страны — от далекого прошлого до современности, — в жизнь русского народа, его духовный склад и характер, в природу России.

[1] Советская музыка, 1966, № 9, с. 7.

История родной страны всегда и всюду привлекала к себе внимание крупных национальных мыслителей и художников. Без этого не может сложиться и развиться такой необходимый и важный фактор сплочения людей в нацию, как национальное самосознание. Для русской культуры интерес к отечественной истории также весьма характерен. Притом речь идет не только о научном исследовании тех или иных событий прошлого и их художественном изображении, но и о раздумьях. Раздумьях над судьбами России, над тем, куда же несется она, как неудержимая «птица-тройка», в какие неведомые дали устремлен ее путь. Об этом размышляли Пушкин и Гоголь, Белинский и Достоевский, Тютчев и Блок... Та же дума на челе Разина в последней суриковской картине. Настойчиво и мучительно думал об этом Мусоргский, не преминувший воспользоваться даже случайным поводом — арией Шакловитого, — чтобы высказать свою тревогу за Русь и веру в ее будущность, свою боль и надежду... И что такое обе исторические драмы Мусоргского, как не поставленные великим художником вопросы о том, какой быть Руси сегодня и завтра, и поиски ответа в ее вчерашнем дне?..

Эту традицию и подхватил Свиридов. Вслед за автором «Бориса Годунова» и «Хованщины» он обращается главным образом к критическим, переломным (или наружно мирным, но чреватым взрывами) эпохам истории России, чтобы осмыслить ее судьбы, понять ее путь. От Куликовской битвы («Песни о России» на слова А. Блока) до революционных переворотов нашего века («Поэма памяти Сергея Есенина», хоры, «Патетическая оратория») — несколько столетий охватывает художник единым взглядом. Но не летопись создает он, не драматические сцены и просто картины (хотя всегда поражают они своей образностью, а порою и живописной конкретностью деталей). Ведь и «Рассвет на Москве-реке» — это не только пейзаж, да и главным образом не пейзаж, а нечто гораздо более значительное: воплотившаяся в песню (хотя и без слов, но именно песню) мысль о России. Так и свиридовские картины земли русской — и тревожные, грозные, с заревом пожаров и гулом набата («Наш путь степной» из «Песен о России», «1919» из есенинской «Поэмы»), и таинственно-спокойные, будто застывшие, покрытые туманной дымкой или прони-

занные сиянием неяркого солнца, наполненные тихим шумом лесов и плеском рек («Край ты мой заброшенный», «Эти бедные селенья», первая часть «Маленького триптиха», «Ты и во сне необычайна» из «Песен о России») — все это одновременно и песни-думы о Родине. В некоторых из них образ родной страны поднимается до высшего обобщения, приобретает символический смысл. Таковы «Русь моя, жизнь моя» из «Песен о России», «Матушка Русь» из «Весенней кантаты» (на знаменитые стихи из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», ставшие в свое время гимном русской революционной молодежи и не раз цитированные в ленинских трудах). Среди этих образов-символов особое место занимает «Наша земля» (из «Патетической оратории»). Лирика, пастораль и героика, суровость и нежность, любовь к своей стране, и боль, и гордость за нее сплелись воедино в обращении композитора к революционной России, к Советской Родине.

В своих размышлениях о прошлом и настоящем родной земли Свиридов раскрывает то, что объединяет разные эпохи ее истории, на чем зиждется связь времен: дух русского народа — труженика и страстотерпца, правдоискателя и свободолюба, борца за волю и справедливость, народа, первым в мире совершившего социалистическую революцию. Он предстает у Свиридова в разных положениях. Иной раз народная масса и отдельные ее представители показаны в момент стихийного протеста и бунта («Кузнец» на слова К. Рылеева и А. Бестужева из неоконченной оратории «Декабристы», «В том краю» из «Поэмы памяти Сергея Есенина»), острого внутреннего конфликта (хор «Повстречался сын с отцом») или организованной революционной борьбы («Марш» и «Героям Перекопской битвы» из «Патетической оратории»), хотя и в последнем случае в ее облике могут порою — в соответствии с исторической правдой — проступать черты стихийности, постепенно, не без труда подчиняющейся единой направляющей воле («Крестьянские ребята» из есенинской «Поэмы»).

Это по преимуществу образы крестьянской вольницы, и не удивительно, что они заставляют нас вспоминать то «разбойничков» из народных песен или стихов Кольцова, то бунтарей из «Сцены под Кромами» или бородинской «Песни темного леса», то лихих, бесша-

башных героев «Яблочка». Но когда на арену исторического действия выходят, как в «Патетической оратории» или в «Песне о Ленине» на слова Маяковского, колонны пролетарских борцов, музыка проникается иной поступью — твердой, размеренной, маршевой, — и в ней слышится пафос революционных гимнов.

Чаще, однако, в свиридовских произведениях перед нами — повседневная, обычная жизнь народа, наполненная трудом и общением людей, их будничными заботами, горестями и радостями. Люди эти тоже главным образом крестьяне. Столетиями они составляли основную массу народа. Русские писатели, живописцы, композиторы видели в них главных героев своего творчества. Для отечественной классики вряд ли была тема важнее, чем деревня, земля, мужики в их взаимных связях и в их отношениях с городом, с образованным обществом. Не счесть тут картин сельской жизни, портретов русских крестьян: и романтически идеализированных (в частности, под влиянием славянофильских и народнических взглядов), и обрисованных с суровой, беспощадной правдивостью.

Крестьянский труд и быт для Свиридова — источник неисчерпаемо разнообразных впечатлений и творческих побуждений. Зная русскую деревню с детства и постоянно обновляя свое знание, он отнюдь не видит ее жизнь в одних лишь розовых тонах. И все же не ее тяготы и беды в основном занимают композитора (хотя временами — например, в неожиданно медленной напряженной фразе «За тяжелой сохой эта доля дана» из «Молотьбы» в есенинской «Поэме» — музыка позволяет ясно ощутить, каких безмерных усилий требует труд хлебопашца, а в «Курских песнях» с глубоким сочувствием говорит о вековечной горькой доле крестьянки в семье). Ему ближе идущая в русской живописи от Венецианова и Сурикова («Взятие снежного городка»), а в музыке от Глинки и Римского-Корсакова традиция изображения пусть не столь уж частых, но тем более радующих земледельца светлых, праздничных, торжественных моментов его жизни, традиция воспевания поэтических сторон его труда и быта в их тесном единстве с природой.

Так родились у Свиридова полные молодецкой силы и удали, солнечного света и чистых, звонких красок картины деревенской страды, которые воспринимаются как

громогласные гимны труду: «Молотьба», «Рыбаки на Ладоге». Так появились и образы старинных народных обрядов, всегда значительных, несколько таинственных и в высшей степени красивых: «Ночь под Ивана Купала», «В городе звоны звонют» из «Курских песен». К ним близки песенные образы повседневного быта улицы и семьи, где тоже подчеркнута красота и необыкновенная поэтичность сложившихся веками форм народной жизни: «Вечером» из цикла «У меня отец — крестьянин», «Ой, горе лебедоньку моему» из «Курских песен». И те же качества нашел композитор в русском народном искусстве: вместе с дружной, спорой работой и с ладно исполненным обрядовым действом предметами его поклонения и воспевания бывают затейливые наигрыши рожка, свирели и гармоники («Смоленский рожок», «Вечером») да скромный прочувствованный песенный напев («Как песня родилась»).

Любуясь всеми этими творениями рук и души русского крестьянина, Свиридов тем самым выражает свое преклонение перед ним самим — не перед каким-то отдельно взятым представителем разноликой и разношерстной многомиллионной массы, быть может, не лишенным всевозможных недостатков, а перед Крестьянином с большой буквы, стоящим ближе всех к земле человеком трудной судьбы, кто добывает в поте лица своего хлеб насущный для всей страны и хранит передаваемые из поколения в поколение столь же простые, очевидные и насущные, как земля, вода, хлеб, заповеди народной морали, законы праведной жизни.

Своей этической возвышенностью особенно притягательны у Свиридова фигуры русских женщин-крестьянок. Это и героиня «Курских песен», проносящая через все жизненные испытания силу духа и чувства, и украшенная не серебром и золотом, а целомудрием и красотой «дочь крестьянская», о которой поется в кристально чистой по музыке, словно излучающей сияние «Песне» из «Весенней кантаты».

Такое отношение к крестьянину Свиридов тоже унаследовал от демократической русской литературы, живописи, музыки, которые постоянно искали (и нередко находили) идеалы нравственного совершенства и душевной красоты под крышами не аристократических дворцов и буржуазных домов, а простых деревенских изб.

Предшественники его героев — крестьяне из «Записок охотника» и некрасовских поэм, глинкинские Сусанин, Антонида и Ваня, действующие лица таких разных песен Мусоргского, как «По-над Доном сад цветет» и «Светик Савишна».

К людям деревни Свиридов относится не с сентиментальным умилением, какое возникает всегда при взгляде издалека и свысока, а с неподдельным уважением и искренней, прямодушной любовью. Для него это — свои люди, понятные и близкие, чьи судьбы ему глубоко не безразличны, забирают его за живое, ибо и он сознает и ощущает себя частицей того же народа. Подобная позиция роднит его с такими советскими писателями, как Александр Твардовский, Василий Шукшин, Василий Белов, Федор Абрамов, Евгений Носов, посвятившими русским крестьянам много правдивых и теплых страниц. Любовь к этим героям освещает и согревает их образы и вместе с талантом композитора, его знанием жизни и безошибочным чувством правды делает их живыми, достоверными, всегда и во всем естественными, как окружающая их природа.

Тут к месту сказать и о русской природе, о ее значении для свиридовского творчества. Нельзя вообразить себе русское искусство слова, красок или звуков без родной природы, без пейзажей Саврасова и Левитана, Тургенева и Есенина, Калинникова и Рахманинова. В них — и любовное воспроизведение неброской, мягкой, задумчивой красоты среднерусских мест, и выражение широкого круга вызванных ею настроений: от лирического созерцания и смирения до упоения, гордости и экстатического восторга.

Так и для Свиридова восприятие и свое воссоздание жизни немыслимы без постоянного общения с природой и ее художественного, музыкального постижения. Русская осень и зима, весна и лето — все времена года, все слагаемые классического русского пейзажа, будь то необозримые поля и дремучие леса или прозрачные озера и полноводные реки, представлены в его творчестве: в пушкинском цикле (там в шести романсах отразился почти весь круговорот времен года), есенинской «Поэме» и цикле «У меня отец — крестьянин» (в них и метут зимние вьюги, и расцветает нежная весна, и обжигает жаркими лучами летнее солнце), «Курских пес-

пях» и «Деревянной Руси», музыке к кинофильмам «Русский лес» и «Метель», «Маленьком триптихе» и песнях «Услышь меня, хорошая», «Свежий день», «Осенью», «Лесная сторона», «Эти бедные селенья». В последнее время сюда прибавился «Весенний зачин» из некрасовской кантаты, где из сопоставления широкого, вольного запева сопрано и своеобразнейшей «скороговорки» всего хора (в характерном для русской народной речи и русской музыки пятидольном метре[2]) рождается трепетный образ обновления земли, пробуждения и выхода на «свет божий» ее скрытых сил.

Разными красками рисует Свиридов картины природы: и густыми, «масляными» (как в «Поэме памяти Сергея Есенина» или хорах), и прозрачными, «акварельными» (как в камерных произведениях). А в «Деревянной Руси» и некоторых других сочинениях последних лет его пейзажное письмо стало совсем скупым, аскетичным, «нестеровским» по колориту.

Разнообразны не только краски, но и чувства. Порою свиридовские зарисовки становятся гимнами, дифирамбами родной природе — такое звучит в них восхищение приволъем, величием, мощью русских просторов. Приподнятость, горделивая возвышенность музыки отвечает здесь торжественному строю стихов Есенина о Родине с их сказочными и мифологическими образами, с неожиданными, не будничными метафорами и красочными гиперболами («В сердце светит Русь», «Табун»). Другие же, более многочисленные пейзажи скромны, задумчивы, порою овеяны безотчетной щемящей грустью, которая так характерна для русской лирики, обращенной к родному «краю долготерпенья». И всюду русская природа прочувствована сердцем и воспета с любовью, всюду она находит в душе композитора глубоко личный эмоциональный отзвук, точно так же, как в ней самой автор и его герои слышат отклик на свои самые сокровенные переживания («Березка» и многие другие).

Такое одухотворение природы, такое слияние с ней привычно, традиционно и для русской народно-крестьянской культуры, и для всего лучшего в отечественном

---

[2] Ср. хор «Лель таинственный» из «Руслана и Людмилы» Глинки, песню «Светик Савишна» Мусоргского, вторую часть Третьей симфонии Бородина.

искусстве. Свиридов из современных композиторов в наибольшей степени верен прекрасной традиции, не только продолжая, но и непрерывно обогащая ее новыми драгоценными чертами.

Россия для Свиридова — это не только деревня, но и город. Правда, произведений, непосредственно посвященных русскому городу и его жителям, у него немного. Строго говоря, сюда можно отнести лишь отдельные части «Патетической оратории» да цикл «Петербургские песни», а также «Слободскую лирику» в той мере, в какой слобода тяготеет к городу и связана с ним (хотя она в то же время близка к деревне, что вполне точно отражено в музыке этого цикла, где пересекаются стилистические влияния крестьянской песни и бытовой городской). Но не количественными пропорциями определяется роль городского элемента в творчестве композитора.

Выросший в Курске и затем учившийся в Ленинграде, близко общавшийся с И. И. Соллертинским, А. Я. Таировым, С. Я. Маршаком, Г. М. Козинцевым и другими образованнейшими людьми эпохи, знающий редкостно полно и глубоко мировую литературу, искусство, историю, Свиридов впитал в себя лучшие соки отечественной городской культуры и сам принадлежит к ее высшему слою, ее «цвету». Его крестьянский демократизм (так же, как это было у Глинки и кучкистов) очень органично соединяется со своеобразным «духовным аристократизмом», который в данном смысле не имеет ничего общего с элитарностью и эстетством, означая лишь благородство и тонкость вкуса, безошибочное умение отличать истинную ценность от подделки, презрение ко всему пошлому, вульгарному, мещанскому.

В русском дореволюционном искусстве с темой города ассоциировались обычно трагические мотивы. Капиталистический город — вместилище греха и порока, бесчеловечного гнета и всевозможных преступлений, унижений и горя — такой образ привычен нам по произведениям Некрасова, Достоевского, Блока. Эту традицию Свиридов продолжает в «Петербургских песнях» на блоковские стихи.

Свиридовский цикл — это фрагмент жизни великого города накануне грозных, роковых событий. Жизнь людей уже пронизана неясным, но нарастающим ощуще-

нием общего неблагополучия, неустроенности, неустойчивости, тревоги. Только однажды в цикле вспыхивает сияние солнца («На Пасхе»), в целом же колорит музыки темный, сумрачный. Порою мрак становится совсем плотным («На чердаке»), а мерцающий на этом фоне зыбкий, колеблющийся свет («Вербочки», «Колыбельная песенка») лишь оттеняет его густоту.

Может показаться, что тут перед нами совсем другой Свиридов, чем в «деревенском» разделе его творчества. Но это не так. Прежде всего, тема города пусть изредка, но возникала и там. Обратившись к Есенину, Свиридов не мог пройти мимо постоянно звучащего у него противопоставления мирной патриархальной деревни и наступающего на нее страшного «железного гостя», мимо трагической судьбы «поэта золотой бревенчатой избы», который не нашел своего места в большом городе. Этот конфликт с огромным напряжением чувства передан и в «Поэме памяти Сергея Есенина» («Я — последний поэт деревни»), и в цикле «У меня отец — крестьянин» («Есть одна хорошая песня у соловушки»), и — косвенно — в хоре «Вечером синим».

Главное же, в своих «городских» сочинениях (из сказанного выше вполне должна быть ясна условность деления его творчества на такие группы) Свиридов тоже ищет всякой возможности пробудить сочувствие к своим героям в их трудной доле, прояснить нравственную ценность их образов. Эти люди проносят сквозь жизнь высокую моральную идею и тем близки своим деревенским собратьям. Вот почему, например, финал «Петербургских песен» («Мы встретились с тобою в храме») напоминает по жанру гимн-песнопение и выдержан в ровном движении мерного твердого шага. В этой музыке — и приятие героями своей нелегкой судьбы, и их готовность идти до конца по избранному пути, освященному идеей нравственного долга, — по пути труда, который предстает как суровая необходимость человеческого существования и как его смысл, его моральное оправдание.

Наряду с традиционным для русского искусства XIX и начала XX века изображением города в связи с идеей драматизма и трагизма жизни Свиридов дает и иные его образы. В «Марше» из «Патетической оратории» городские улицы и площади заполняются револю-

ционным народом, уверенным в своей силе, охваченным гигантским душевным подъемом, шествующим грозно и радостно. А в коде пятой части оратории возникает упоительное видение города светлого будущего, «города-сада», который построят люди нового общества.

Связь Свиридова с традициями русской культуры не ограничивается общностью такого источника, как жизнь страны и ее народа. Советский композитор наших дней во многом следует своим классическим предшественникам не только в опере на отечественную историю и современность, но и в том, как эта действительность понимается, переживается, трактуется в принципах эстетики и художественного мышления. Вот почему столь важно рассмотреть роль и другого источника его творчества — русского искусства всех видов, начиная с литературы.

Передовое русское искусство дооктябрьской эпохи, при всем различии его видов и этапов его истории, при всем многообразии эстетических течений и творческих индивидуальностей, обладало некоторыми общими чертами, которые определялись историческими условиями развития России, и в частности — особой ролью крестьянства в жизни страны, в неудержимо нараставшем на протяжении всего XIX века освободительном движении. Эти черты — народность (понимаемая и как национальная характерность, и как демократизм), гуманность, совестливость, неподкупная правдивость, утверждение высоких идеалов духовной чистоты, добра, общественного долга, гражданственности (при этом революционно-демократическое, а затем, на новой основе, пролетарское искусство поднялось и до осознания идей социализма).

Идейные и эстетические заветы классики восприняло, преобразовало и приумножило русское советское искусство, развивающееся по пути социалистического реализма. И опять же в рамках единых общих принципов своеобразными оказались каждый период его развития и творчество каждого художника. Для Свиридова эти принципы (как уже можно было частично видеть выше) стали само собою разумеющейся основой мышления, вошли в его индивидуальность, но, естественно, не все они, по-своему преломленные его сознанием, сыграли одинаковую роль.

На первый план у него чем далее, тем все заметнее выступает значение этических проблем: каким быть че-

ловеку, как относиться ему к себе и другим. Это — традиционные проблемы русской литературы, русского искусства в целом, всегда проявлявшего жадное внимание и острый интерес к человеку, в частности и в особенности — к «рядовому», «маленькому» человеку. Отношение к нему служило показателем этической, а в конечном счете и социальной позиции художника. От пушкинского «Станционного смотрителя» и гоголевской «Шинели» к творчеству Достоевского, Чехова и многим другим явлениям русской литературы пролегла линия разработки этого образа. И всюду он согрет сочувствием, состраданием, всюду его освещает изнутри идея гуманности.

Свиридовские произведения, в первую очередь камерные вокальные циклы на стихи Прокофьева, Исаакяна, Бернса, Есенина, Блока, населены многими людьми разных национальностей, которых принято называть «простыми», «маленькими», «обычными». Эти определения в данном случае правомерны, но только если иметь в виду скромное общественное положение героев, среди которых мы видим крестьян, солдат, рыбаков, мастерового, швею... В духовном же смысле это люди не совсем простые и совсем не маленькие. Их высокие чувства и серьезные мысли, ощущение собственного достоинства и нравственное величие (о чем можно судить по музыке в не меньшей степени, чем по словам) заставляют отнестись к ним не только участливо, но и уважительно, а нередко с восхищением и преклонением.

Вызывая временами сострадание, а порою и жалость, они никогда не выглядят жалкими, ибо мужественны в своих страданиях. Традиция русской культуры, таким образом, сохранилась в своей основе, но в иных социальных условиях существенно обновилась и обогатилась.

Такова же судьба и другой традиции — антииндивидуализма. Русские художники, с надеждой обращавшие свой взор сперва к крестьянству, а потом и к пролетариату (как Горький, в некоторой степени Блок), постоянно осуждали и отвергали индивидуалистский (в сущности, буржуазный) принцип морали (по Пушкину: «Ты для себя лишь хочешь воли»), противопоставляя ему общинное или коллективное, общенародное или всечеловеческое начало. Над интересами отдельно взятой

личности, какими бы важными они ни признавались, было поставлено нечто высшее, непреложное, святое: интерес всего общества (или народа как самой значительной его части), национальная, социальная или нравственная идея (нередко представленная в качестве религиозной).

В творчестве Свиридова противовесом индивидуализму, опасности и соблазны которого в XX веке многократно возросли, выступает надличная идея Родины. Она приобретает в таком преломлении уже не только национальный и социальный, но и моральный смысл, как та сила, которая позволяет преодолеть путы или угрозы себялюбия, эгоцентризма.

Русское искусство постоянно стремилось запечатлеть человека в его связях со средой, с национальным и социальным целым, с природой и бытом как реальными, осязаемыми объектами. Типы и символы огромного обобщающего смысла рождались здесь из конкретных образов, подсмотренных в самой жизни и сохранивших в искусстве полноту своих характерных признаков. Потому и воспринимаются как живые люди в действительной жизни, а не как условные воплощения абстрактных идей, герои Гоголя и Толстого, Островского и Чехова, бесчисленных других художников.

Так и Свиридов мыслит образами конкретными и зримыми, отталкиваясь от индивидуальных черт психологии действующих лиц, от их облика и жестов, манеры держаться и говорить, от неповторимых примет пейзажа и быта. Многие его романсы или части вокальных циклов — это картинки или сценки, портреты или жанровые зарисовки, плакаты или лубки. После долгих лет господства в советском камерно-вокальном творчестве лирического романса как формы субъективного «самовыражения» он первый вслед за Шостаковичем («Из еврейской народной поэзии») возродил «объективную» традицию Даргомыжского и Мусоргского и больше, чем кто-либо другой, сделал для ее дальнейшего развития.

Но, подобно его предтечам в русской классике, Свиридов никоим образом не может быть наречен просто бытописателем, жанристом. В любом его произведении, полном характерных штрихов, достоверных жизненных деталей, натуралистическое отрицается преобразующей силой художественной фантазии, единичное подчинено

общему, документальному — высшему духовному. За частными явлениями жизни композитор видит их большой этический, идейный, философский смысл, который и становится для него главным. Даже в самых, казалось бы, близких к повседневности произведениях — песнях на стихи Бернса и «Петербургских песнях» — все богатство изобразительных приемов есть лишь средство, которое служит высшей цели: утверждению непреходящей ценности таких нравственных сокровищ, как доброта и справедливость, достоинство и гордость человека труда или верного воина, преданность в дружбе и самоотверженность в любви.

Такая утвердительность, такое провозглашение, воплощение и воспевание идеала тоже роднит Свиридова с некоторыми существенными явлениями русской культуры. Отечественное искусство знает разные пути к раскрытию гуманистической идеи. В книге «Национальное своеобразие русской литературы» Б. Бурсов сопоставляет две традиции русского искусства слова, две линии в нем. Одна — «трагическая», ее характерный представитель — Достоевский, она связана с выражением мучительных и неразрешимых социально-нравственных конфликтов и душевных противоречий, с поисками правды и борьбой, которая ведется во имя этой правды, но не приводит и не может привести к достижению идеала. И другая — «эпическая», которую Бурсов рассматривает на примере Льва Толстого. Эта традиция тоже предусматривает раскрытие острейших общественных и психологических коллизий, сомнений и исканий. Но Толстой показывает и результаты борьбы. Он создает образы людей, которые находят путь к добру и правде, становятся носителями идеала или, во всяком случае, движутся к нему. Поэтому «эпическая» линия может быть названа утверждающей.

Свиридов — один из наиболее последовательных представителей в современном искусстве этой линии, связанной с именами не только Толстого, но и Пушкина и Глинки, Бородина и Римского-Корсакова, Мусоргского («Хованщина») и Прокофьева. Устремленность к положительному, единство в его творчестве эстетического и этического, то есть красоты, правды и добра (свойственное народному искусству и противоположное романтизму с его образами добра под покровом внешнего

уродства и зла в обличье красоты), пушкинское «приятие мира» (без его идеализации, но с умением увидеть его поэтические стороны) и толстовская эпичность как утвердительность — вот что определяет принадлежность Свиридова к данной традиции. Ее дальнейшее развитие и обновление в наши дни — так можно охарактеризовать историческую миссию, которая выпала на долю композитора, этим определяется его место в движении русской музыки, советской музыки.

Наследуя заветы отечественной культуры в целом, Свиридов некоторыми сторонами своего творчества соприкасается непосредственно с каждым из отдельных видов русского искусства. Так, очевидны его связи с национальной школой живописи, где более всего близки ему как человеку и художнику А. Иванов, Суриков, Левитан, Рябушкин, Нестеров, Корин. Не прошел композитор и мимо влияния русского реалистического театра. С некоторыми его корифеями (в том числе старейшими мастерами бывшего Александринского, ныне Ленинградского академического театра имени А. С. Пушкина — Е. П. Корчагиной-Александровской, И. Н. Певцовым, Ю. М. Юрьевым, В. А. Мичуриной-Самойловой, Б. А. Горин-Горяйновым, Н. С. Рашевской) Свиридов был хорошо знаком в жизни или по их ролям на сцене.

На особое место среди всех видов художественного творчества русская общественная жизнь XIX века выдвинула литературу. И для Свиридова искусство слова — высшее в иерархии искусств. Он не только любит поэзию и отлично знает ее, но и высоко ценит Слово как символ духовности, идейно-нравственного начала. А без глубокого духовного содержания нет для него и музыки. Поэтому так много внимания уделяет он вокальным жанрам, давно уже занявшим в его творчестве главное место. Поэтому же обращается только к настоящим, подлинно большим поэтам, будь то Пушкин или Лермонтов, Тютчев или Некрасов, Исаакян или Бернс, Блок или Есенин, Маяковский или Твардовский.

И к каждому из них Свиридов находит свой ключ, в каждом видит его особенные черты — индивидуальные, исторические, национальные. Можно смело сказать, что никто еще в советской музыке до Свиридова не сделал так много для раскрытия и нового осмысления поэзии разных эпох и народов. Впервые Аветик Исаакян пред-

стал у него не только лириком, но и певцом героико-патриотической, эпической темы. После «легких» полуэстрадных романсов и песен ряда авторов на стихи Роберта Бернса настоящим откровением для многих было открытие Свиридовым поэта-мыслителя с серьезными, глубокими раздумьями о жизни и человеке.

Естественно, что еще увереннее и глубже новаторство композитора проявилось в отношении отечественной поэзии.

Первым из музыкантов показал он Есенина как национального художника огромных масштабов, одного из крупнейших русских поэтов революционной эпохи. Фактически первым ввел он в большую музыку Пастернака и Хлебникова. Ему принадлежит решающая победа в осуществлении задачи, которая долго не давалась советским композиторам: он сумел по-настоящему «распеть» поэзию Маяковского. И здесь композитор уловил что-то ускользавшее прежде от взгляда: не только ораторское начало, но и песенность, русскую напевность, — и по-новому раскрылась для нас национальная природа творчества поэта революции. Наконец, в «Песнях о России», «Петербургских песнях», «Голосе из хора» и некоторых других сочинениях последних лет Свиридов представляет нам не совсем обычного, но истинного Блока— эпического поэта России, трибуна и пророка и в то же время художника демократической темы, продолжателя некрасовских традиций. А в «Весенней кантате» свежо, необычно для советской музыки прозвучала и поэзия Некрасова, обернувшись не обличительной своей стороной, а утверждающей, отразившей светлые идеалы народа, его представления о добре и красоте.

Во многих свиридовских произведениях мы не только слышим голос поэта, но и встречаемся с ним как действующим лицом. Поэт как герой произведения — это тоже одна из традиций большого искусства, в том числе русского. Для Свиридова художник, поэт, певец — вещий голос своего народа, олицетворение его мысли и совести, прорицатель и проповедник, несущий людям высокое «слово любви и дружбы» (Мусоргский), зовущий «к новым берегам». Тут прямая перекличка с пушкинскими «Пророком» и «Памятником», со многими высказываниями великих людей русского искусства о назначении поэта.

И наконец, русская музыка... О преемственных связях между свиридовским творчеством и необъятным многовековым наследием отечественных музыкантов можно и должно написать обширное специальное исследование. Куда труднее сказать о них кратко, как того требуют рамки статьи.

Истоки и основы творчества Свиридова — в русской музыке всех эпох: от древнейших народных песен и старинных духовных песнопений до произведений советских композиторов. Наиболее же многочисленны и прочны нити, соединяющие его с классиками XIX века, и особенно с Глинкой, Даргомыжским, Мусоргским, Бородиным, Римским-Корсаковым. Словно бы через голову композиторов предшествующего исторического периода — начала XX века — Свиридов перебрасывает мост от современности прямо к прошлому столетию, для того чтобы обратиться к опыту его классиков с позиций советского художника.

В творчестве Глинки и его великих продолжателей Свиридову близки и общие этические, эстетические принципы, и круг тем и образов, и многие особенности музыкального мышления, в том числе опора на вокальную интонацию, на песенность, синтез музыки со словом, национальная, идущая от крестьянских песен природа мелодики, ритмики, ладогармонического строя, формообразования (вариантность), фактуры,—при том, что нигде следование традициям не превращается в иждивенчество. Свиридов классичен в своей новизне и нов в своей классичности.

Оплодотворяющее воздействие русской классики прошлого столетия на Свиридова, естественно, легче всего наблюдать в его вокальном творчестве. Очевидны связи его песен с романсами-сценками Даргомыжского или «народными картинками» Мусоргского, хоровых полотен — с хорами «Бориса Годунова», «Хованщины», «Князя Игоря», «Китежа». Многие черты характера различных свиридовских героев делают их наследниками то Сусанина, то Досифея, то Варлаама, а стиль композитора на каждом шагу заставляет вспомнить и всепроникающую певучесть глинкинской музыкальной речи, и «прямое выражение» звуком слова у Даргомыжского, и эпический «крупный штрих» Бородина, и «творимую говором» мелодию Мусоргского.

Особенно близки Свиридову, как и ряду других советских композиторов, традиции Мусоргского. Но в их разработке он идет собственным, оригинальным путем. Прокофьев и Шостакович, при всем их различии, отталкиваются, пожалуй, в первую очередь от «Бориса Годунова», «Женитьбы», народно-бытовых и сатирических романсов-сценок Мусоргского, от его образов народных бедствий и страданий, от его драматизма, острой характеристичности и гротеска, от его находок в области динамичной оперной драматургии, речитатива, жанровой изобразительности. Свиридов же, отнюдь не проходя мимо этих сторон творчества Мусоргского, в большей степени опирается на образы стихийной народной силы («Кузнец» из оратории «Декабристы», «Всю землю тьмой заволокло» из цикла на стихи Бернса) или духовного просветления и озарения, в которых выражены положительные, идеальные стороны характера народа. Поэтому он идет в первую очередь от «Хованщины» и лирических романсов Мусоргского (вроде «По-над Доном сад цветет»), от его песенного, а не речитативного стиля.

При этом, подобно Прокофьеву и Шостаковичу, но иным образом, Свиридов использует и развивает традиции Мусоргского как наш современник, художник советской эпохи. Его темы и сюжеты во многом другие, чем у классика прошлого столетия, его герои (например, в есенинской «Поэме» и «Патетической оратории») принадлежат уже новой России, в его музыку вошла железная поступь революции. Эта новизна ясно ощутима как в настроениях музыки, так и в ее интонационном строе, опирающемся не только на протяжную песню или причитания, но и на городской романс, частушку, солдатскую и революционную песню, не только на бытовую и проповедническую речь, но и на ораторскую, «трибунную».

То же родство с русской классикой — в инструментальных сочинениях Свиридова. Инструментализм его вокален по своей природе. Даже в трио — произведении еще не целиком самостоятельном — наиболее своеобразным и ценным оказался русский песенный склад тематизма начиная с главной темы первой части (она же образует основу третьей части). Песенные черты отчетливо проступают в «Музыке для камерного оркестра», в

ряде фортепианных произведений (из партит, из «Альбома пьес для детей»[3]), в музыке к кинокартинам.

Еще показательнее «Маленький триптих» для симфонического оркестра. Три части-«створки» этого музыкального «складня» — как три «песнопения без слов». Оркестр поет, будто хор: смешанный, с «солирующими сопрано» — гобоями (первая часть) или мужской, с зычными «тенорами», «баритонами» и «басами» (вторая часть). А в финале льется неизбывною струей чудесная песня сопрановых голосов, сменяемая говорящими, но и певучими репликами-жалобами квинтета «певцов» (деревянные духовые). И в целом «Маленький триптих» — замечательный современный пример симфонической музыки, очень русской (с первых звуков вспоминается Мусоргский, хотя никаких ассоциаций с каким-либо определенным прообразом не возникает), песенной, вокальной по природе.

Подобно своим великим учителям — представителям русской классики, — Свиридов обращается непосредственно и к далеким истокам отечественной культуры, прежде всего к русской народной песне. Композитор относится к ней с глубокой любовью, благоговейно, преклоняясь перед прекрасным искусством народа — «чистым, целомудренным, благородным, подчас изысканным». По его мысли, народные песни, «эти изумительные образцы творчества <...> должны входить естественным и необходимым компонентом в самую атмосферу нашей культурной жизни, оплодотворяя и вдохновляя профессиональное творчество»[4]. Особенно ценит он и призывает всех бережно сохранять «старинные русские песни, не искалеченные обработкой, те песни, что звучат еще кое-где в деревнях <...>. Старинная песня — наш клад, наше сокровище»[5].

Задолго до того, как Свиридов создал кантату «Курские песни» — произведение, особенно наглядно раскрывшее новые возможности творческого освоения русского, да и не только русского, фольклора (недаром по проторенному здесь пути пошли затем многие молодые

---

[3] Примечательно, что некоторые номера из этого альбома автор переработал впоследствии (1975) в хоровые пьесы.

[4] Свиридов Г. Выступление на IV съезде Союза композиторов СССР. — Советская музыка, 1969, № 4, с. 17.

[5] Волны музыки: Беседа с Г. Свиридовым. — Смена, 1968, 17 дек.

композиторы), — в его сочинениях постоянно звучали русские народнопесенные интонации, гармонии, подголоски, звучали с первозданной свежестью и вместе с тем современно. Не внешние приметы русского народного творчества, не признаки его, а принципы: коллективистский дух, правдивость, непосредственность и импровизационная свобода высказывания, обобщение и поэтизация жизненных впечатлений, слияние музыки со словом, когда речь поет, а мелодия говорит, — вот что давно уже воспринято Свиридовым как свое и впитано его художественной натурой.

Что же до «Курских песен», то в них отношение композитора к фольклору выразилось с еще большей, чем когда-либо, отчетливостью и полнотой. Давно ли обработки народных песен считались каноническим и чуть ли не устаревшим жанром? А Свиридов вдохнул в них совершенно новую жизнь. Впрочем, прозаическое, с ремесленническим оттенком понятие «обработки» к кантате Свиридова и не подходит. Не обработал он подлинные старинные песни своей родины — Курщины, а раскрыл их душу, заставил их сиять красками то изысканно тонкими, прозрачными, нежными — «рублевскими», то густыми и темными, как на некоторых старинных иконах, то сверкающими, ослепительными, буйными, как на полотнах Малявина.

Истовую суровость и безыскусную непосредственность народных напевов композитор соединил с тем утонченным изяществом гармонического и оркестрового колорита, которое присуще его письму в последние годы. Да и в сами песни он внес многое от себя, по-своему услышал, дополнил, развил и переосмыслил их образное содержание. Так общее претворилось в индивидуальное, старина сомкнулась с современностью. В результате каждая песня стала восприниматься как выражение собственной мысли композитора о сущности русских характеров, о значении нравственных основ народной жизни.

Русский фольклор не ограничен для Свиридова старинной песней. Крестьянские интонации и ритмы сплетаются в его музыке с городскими. В одном произведении (например, «Поэме памяти Сергея Есенина») бывают представлены — и порознь, и в синтезе — черты самых разных по происхождению и назначению народнопесенных жанров: лирической протяжной песни, обрядо-

вой, сказа, городского романса, солдатской песни, частушки. В некоторых сочинениях сюда присоединяются жанровые признаки революционной и советской массовой песни. А из всех этих разнородных элементов образуется новый прочный сплав особой марки и высшей пробы.

Значение сделанного Свиридовым в освоении и разработке богатств русского фольклора огромно. Еще не так давно было распространено мнение о том, что после кучкистов, Стравинского, Прокофьева русский национальный музыкальный стиль уже не может развиваться далее. Но когда в 50—60-х годах выдвинулась целая плеяда композиторов, заново, без предвзятости и академических догм вслушавшихся в народную песню и в ней открывших новые источники обогащения национального языка русской музыки, стало ясно, что его возможности безграничны и неисчерпаемы. Свиридов явился первым и самым зрелым, глубоким и разносторонним из обновителей русской музыки, указавшим пути ее развития, вероятно, на многие годы вперед. И что, быть может, особенно плодотворно и поучительно: обогащения национального стиля он достигает, устремляясь не к сложности, а к простоте — редкой в наше время, неожиданной, ошеломляющей. Его простота вбирает в себя сложность, но делает ее ясной. Это — результат не бедности, а богатства ресурсов и отточенного, филигранного мастерства, максимально строгого отбора выразительных средств.

Велик интерес композитора и к старинной русской профессиональной музыке. Движение вперед для него — это одновременно все более глубокое проникновение в коренные пласты национальной музыкальной культуры. Успешно возрождает и обновляет он некоторые принципы древнерусского искусства: исключительную строгость и чистоту чувств, особую возвышенность, предельную скупость выразительных средств при изысканности красок. Слушаешь «Курские песни» и «Деревянную Русь» — и думаешь об Андрее Рублеве, старинных избах, древних соборах...

Свиридов воскрешает — в совершенно иных общественных условиях и на новой идейной основе — такие жанры, свойственные в прошлом духовной музыке, как хоровое песнопение, действо, беря не их конкретное,

исторически обусловленное содержание, по функцию. Его хоры и вокально-симфонические произведения тоже призваны объединить всю массу и исполнителей, и слушателей общим высоким чувством, одной мыслью, одним устремлением к идеалу. А вместе с назначением наследуются некоторые жанровые особенности: цельность образа, единство состояния, эпическая монолитность. Порою — как в мужском хоре на 12 голосов «Душа грустит о небесах» (слова С. Есенина) — воспроизводятся и отдельные приемы хорового письма, характерные для старинного (партесного) многоголосия.

Более всего приблизился Свиридов к древнерусской традиции в хорах из музыки к драме А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (спектакль Малого театра, постановка Б. Равенских). Один из них — «Покаянный стих» — написан на слова и напев Федора Крестьянина (XVI век) в расшифровке известного исследователя знаменного распева М. В. Бражникова. В двух других хорах напевы оригинальны, но музыка тоже тесно связана со знаменным распевом (и с тем типом его обработки, который представлен во «Всенощной» Рахманинова).

Еще один своеобразнейший пример самобытного и очень современного развития старинной русской традиции — «Концерт памяти А. А. Юрлова» для хора без сопровождения. Стиль этого произведения отнюдь не ретроспективен — напротив, композитор вводит в музыку и новые, свежие мелодические интонации, и некоторые приемы хорового письма XX века, выражая в ней чувства нашего современника. И в то же время выбор жанра и его трактовка (сопоставление возвышенных состояний) рождают ассоциации с духовными концертами М. Березовского, Д. Бортнянского, А. Веделя, которые возродил к жизни и столь проникновенно исполнял со своим хором Александр Александрович Юрлов.

Наряду с наследием русской музыкальной культуры прошлых веков Свиридов воспринял и новые традиции, сложившиеся в советской музыке. Многим повлиял на него Шостакович — как в консерваторские годы, так и позднее,—и прежде всего высокоответственным пониманием задач композиторского творчества, серьезностью и общественной значительностью замыслов (а в 40-х годах также и рядом конкретных особенностей стиля). Очевидны некоторые черты общности с Прокофьевым

зрелого периода: преобладание русской национальной тематики, свежесть и яркость национальных примет музыкального языка (хотя он весьма своеобразен у каждого из них), интерес к объективным сюжетам, к наглядности и характерности образов, выражение устойчивых, цельных и светлых настроений, чистота, поэтичность и красота мелодики как основы музыкального мышления, лаконизм, афористичность высказывания, тематическая насыщенность формы, господство изложения материала над его развитием, избегание формально-разработочных «рамплиссажей» (что идет от Мусоргского с его «плотными связями» тем и стремлением освободиться от ходов, дробления и «разведения» материала и других приемов традиционного, по существу — немецкого симфонизма).

Несомненна также связь Свиридова с исканиями и достижениями основоположников советской хоровой музыки Кастальского и Давиденко, особенно второго из них, с его устремлениями к массовости и тяготением к наглядному, конкретному, не отвлеченному (но обобщенному!) изображению народных масс в революции, с его чистотой, строгостью, мужественностью чувств и духом высокой революционной романтики. По-своему претворил Свиридов также интонационные завоевания ряда других наших песенников, советской песни в целом.

Так Свиридов претворяет не только образы национальной жизни, но и опыт национального искусства. Так и в этом доказывает он свою верность традициям русской культуры. Однако характеристика его как хранителя и продолжателя этих традиций будет ущербной и тем самым недостоверной, если не сказать и о таком завете передовой отечественной культуры, как интерес, внимание и чуткость к жизни и характеру других народов, к иным национальным культурам.

Об этой традиции постоянно помнит Свиридов. О ней напомнил он, в частности, в связи с глинкинским юбилеем: «Глинка <...> отличался способностью необычайно тонко и глубоко вникать в душу любого народа, постигать не только строй его песен и ритмы его танцев, но и особенности его психики. Именно это, как известно, находил Достоевский у Пушкина. А ведь Глинка и Пушкин — глубоко родственные натуры <...>. Хочется еще раз подчеркнуть, что дело у него (Глинки. — *А. С.*) ни-

когда не сводилось к любованию колоритом музыки того или иного народа. Это был чисто русский интерес к самой жизни, к психике людей разных наций. А музыка Глинки всегда оставалась неизменно русской, индивидуально-характерной, о чем бы он ни писал. И эта традиция накрепко утвердилась в нашем искусстве»[6].

Бесконечно любя родную музыку, Свиридов в то же время многому научился у Бетховена, Шуберта, Грига, Дебюсси, плодотворное воздействие которых ощутимо в ряде его сочинений. Он превосходно знает музыку Брамса, Малера, Орфа, многих других зарубежных композиторов прошлого и современности.

В творчестве Свиридова не так много произведений о жизни иных народов, но среди них столь значительные, кардинально важные, как вокальная поэма «Страна отцов» на стихи А. Исаакяна и цикл песен на стихи Р. Бернса. В каждом из них есть жанровые черточки и штрихи музыкального языка, типичные для армянской или шотландской народной песни. Но национальная характерность их музыки определяется в конечном счете неизмеримо более глубокими качествами: правдивостью и национальной конкретностью образного содержания. И уже отсюда, от чуткого, проницательного вникания в строй жизни, мыслей и чувств другого народа идет сама собою рождающаяся близость к его музыке, к некоторым из ее выразительных средств, лучше всего подходящих для воплощения национальных образов.

Но при этом и поэма, и цикл остаются все же произведениями *русского* советского искусства. Свиридов и здесь верен традициям русской культуры. В ней иноземное всегда «проецировалось» на отечественное (точно так же, как история — на современность), и рядом с девизом Мусоргского «прошедшее в настоящем» существовал неписаный завет Пушкина и Глинки, Гоголя и Чайковского: «чужестранное в своем»... Этим своим были прежде всего *проблемы*, которые ставились на инонациональном материале.

В этом отношении оба свиридовских произведения лежат в русле национальных традиций. В частности, в «Стране отцов» патриотическая тема близка Свиридову

---

[6] *Свиридов Г.* Наш Глинка. — Советская музыка, 1957, № 2, с. 7—8.

как русскому художнику, думающему о своем народе и находящему в его истории много общего с судьбами армянского народа: многовековой суровый, тяжкий труд, упорная борьба с бесчисленными врагами, торжество свободы в наши дни... И идейный вывод поэмы — мысль о силе, величии и непобедимости людей труда, неразрывно связанных с родной землей и верных ей во всех испытаниях, — это вывод, который сделан Свиридовым из раздумий над прошлым и настоящим его родины, России, раздумий, несомненно вызванных недавними событиями Великой Отечественной войны. В этом смысле «Страна отцов» явилась ближайшим подступом к произведениям, непосредственно посвященным судьбам русского народа, его борьбе за свободу: к оратории «Декабристы», «Поэме памяти Сергея Есенина», «Патетической оратории».

* * *

В поэме «Страна отцов» звучат строки Исаакяна, обращенные к Родине:

Тебя я вижу, новую и ясную,
С чертами древней вечной красоты.

Свиридов умеет увидеть и показать нам вечное в новом и новое в вечном. Его творчество — живое воплощение бессмертия традиций русской культуры и неисчерпаемой способности этого могучего древа полниться свежими соками, плодоносить, давать новые побеги и ветви. Он трактует наследие индивидуально и современно, как советский художник, с позиций социалистического реализма. Восприняв демократические, общественно прогрессивные заветы национальной культуры, он развил их на основе новых идей, нового социального содержания, рожденного революционной эпохой, обогатил национальную форму русской музыки, нашел ее подлинно современное звучание. Его новаторский вклад в советское ораториально-кантатное, хоровое, романсовое творчество стоит в одном ряду с тем, что сделал Прокофьев для оперы, балета, фортепианной музыки, Шостакович — для симфонии и камерно-инструментальных жанров.

И вряд ли требуется лучшее подтверждение творческого, современного подхода Свиридова к традициям национального искусства, чем тот общепризнанный уже факт, что он (подобно другим крупнейшим советским композиторам) создал свою традицию в русской музыке. Она знаменует новый шаг на пути прогресса отечественной культуры и играет важную роль в духовной жизни советского общества, в его движении вперед.

Этой свиридовской традиции — жить и развиваться многие, многие годы, обогащая новыми достижениями драгоценный вековой опыт русской культуры.

Т. Масловская

О СТИЛЕ И НАЦИОНАЛЬНОЙ СУЩНОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СВИРИДОВА

В современном художественном творчестве, когда почти невозможно определить сколько-нибудь устойчивые стилевые направления, особенно возрастает роль индивидуальных стилей. Именно яркий индивидуальный стиль становится определенной художественной тенденцией времени.

В разнообразии стилевых направлений можно выделить одно, заметное в последние два десятилетия едва ли не во всех областях искусства и литературы, связанное с пристальным вниманием к фольклору, к национальным формам мышления. Определенно и самобытно проявилось оно в литературе, где рубрика «деревенская литература» обозначает широкую творческую направленность несхожих по индивидуальным манерам писателей, таких, как Ф. Абрамов, В. Белов, В. Астафьев, В. Распутин.

Один из самых оригинальных индивидуальных стилей в советском музыкальном творчестве, примыкающих к этому направлению, — стиль Свиридова. Он привлекает внимание цельностью, верностью избранным принципам, редкой простотой, идущей от подлинности, всеобщности мыслей и чувств, о которых «поет» композитор, от естественности

© Издательство «Музыка», 1979 г.

соединения давно устоявшихся элементов музыкальной речи.

Творчество Свиридова — песнь, в прямом (преимущественный интерес к вокальным жанрам, внимание к слову) и переносном (неустанное воспевание Родины и творческого начала в человеке) значении слова.

Поскольку композитор создает в основном вокальные произведения, его собственный стиль вступает в определенные отношения со стилем литературного источника. Глубокая связь слова и музыки, тонкое внимание к поэтической манере соавтора создают условия, при которых поэтические качества стиля, «поднятые» музыкой, выступают особенно ярко.

Свойства свиридовского стиля идут, на наш взгляд, от эпической природы его творчества. «Эпос создается <...> на меже языков, что порождает свободное обращение и со своим языком, то есть со всей системой мышления»[1]. Соединение разных «языков» можно видеть в последних, эпических поэмах Есенина, в «Двенадцати» Блока, в поэмах Маяковского, то есть у тех поэтов, к которым чаще всего обращается Свиридов.

В литературоведении встречаются высказывания о «многоязычии» как стилевой примете, связанной с эпичностью жанра в творчестве того или иного писателя. Примечательно, что именно так оценивается «многоязычие» в эпической манере Пушкина. И именно в контексте подобных рассуждений возникает следующее соображение: «поэт находит, определяет „ уместность“ употребления каждого языка, место его, наиболее соответствующее смыслу и достоинству жизненного явления <...>. У Пушкина — единая национальная языковая стихия, и главное — нет того противопоставления народного слова литературному, которое обнаруживает их взаимную неполноту»[2].

Оттолкнемся от этой мысли в определении стиля Свиридова. Свиридовский стиль — тоже единая национальная музыкальная стихия, в которой «профессиональное» и «народное» не противопоставляются, а существуют в живом единстве, обогащая друг друга.

---

[1] Гачев Г. Эпос, лирика, театр. — М., 1968, с. 75—76.

[2] Драгомирецкая И. Стилевая иерархия как принцип формы Н. В. Гоголя. — В кн.: Смена литературных стилей. — М., 1974, с. 253, 263.

Несмотря на цельность, творчество Свиридова питается из множества стилистических истоков. В основе его стиля — традиции народной и профессиональной древнерусской музыки, обогащенные традициями русской и западной классики. Свиридов не подражал ни одному из предшественников, но в его музыкальной речи можно услышать и Мусоргского, и Бородина, и Римского-Корсакова, и Шуберта... Вспоминается любимый Свиридовым Блок, «пафос творческой работы которого заключается в непрерывном расширении поэтического диапазона, в экстенсивном охвате различных <...> литературных традиций, в свободной конгломерации элементов разных стилей — от романсно-элегического до куплетно-частушечного»[3].

Однако различить стилевые истоки у Свиридова часто невозможно — настолько естественна их связь, настолько органично живет композитор в народной музыкальной стихии. Не случайно в «Курских песнях», представляющих собой обработки подлинных народных напевов, можно говорить об эволюции особенностей свиридовского стиля. Более того, характерные черты композиторского стиля в слиянии с народным художественным мышлением выступили здесь очень концентрированно.

Воплощение разных стилевых принципов свиридовского творчества поляризуется в двух крупных ораториальных сочинениях: «Патетической оратории» и «Поэме памяти Сергея Есенина». Принципы более раннего из них — «Поэмы» — оказались характерными и для целого ряда произведений, написанных позднее.

Однако мы начинаем разговор о типичном в стиле Свиридова с сочинения, которое занимает особое положение в творчестве композитора.

«Патетическая оратория» на стихи В. Маяковского, сочинение грандиозное по охвату жизненных и исторических явлений, наиболее стилистически разнопланова. Здесь в условиях широкой эпической композиции наиболее разнообразно и полно проявился принцип «свободного обращения с языком» и «со всей системой мышления» (Гачев).

---

[3] Блок А. Полн. собр. соч. в 8-ми т., т. 1. — М. — Л., 1960. Вступ. статья В. Орлова, с. XXXII.

Интонационная и жанровая многосоставность оратории отражает важнейшее качество поэзии Маяковского, с ее сплавом лирики и плаката, бытового и «вселенского». Подобно Маяковскому, осваивавшему «все пространство» литературного и разговорного языка, Свиридов охватывает «все пространство» языка музыкального: множество истоков, множество образных и интонационных ассоциаций — почти оперная декламация и драматически-театральная речь, советские массовые песни и народная песенность, нарочито простая, «детская» музыка и торжественная колокольность, маршевость и фанфарность, ода и плач.

Музыка Свиридова, как и поэзия Маяковского, наполнена отзвуками самых разнообразных ассоциаций. Размах оратории — в огромном охвате содержания, динамичность — в остроконтрастной смене эпизодов.

Ритм смены эпизодов острый, динамичный. Вместе с тем каждый эпизод развертывается «обстоятельно», подробно. Противоречие между широтой и масштабностью общего характера движения и его напряженной ритмической пульсацией создает динамику развертывания целого, преодолевающую свойственную оратории статичность.

Каждый эпизод имеет свой внутренний ритм. В этом Свиридов тоже продолжает Маяковского, у которого богатство содержания рождает резкие контрасты разных смысловых и ритмических эпизодов. Во многом благодаря роли ритма Маяковскому удалось в поэме «Хорошо!» на «небольшом пространстве» развернуть историческую эпопею в ее живом дыхании.

Свиридов, составляя композицию оратории-эпопеи из разных стихотворений поэта, пошел по такому же пути[4].

Разностильность и разнообразие ритмов сближают ораторию и с тенденциями современной литературы. Интересно привести наблюдение над стилем привлекающего к себе широкое внимание «повествования в расска-

---

[4] Развитие содержания оратории напоминает сюжет поэмы «Хорошо!». Это вызывает отдаленные аналогии с созданием театрального спектакля по мотивам литературного произведения, когда возникает по существу новое произведение с иной системой образности и иной системой условностей.

зах» В. Астафьева «Царь-рыба», где «и элементы лирической прозы, и сюжетный рассказ, <...> развернутое описание обычаев, сцены быта, динамичное жизненное событие и почти символическое обобщение. <...> Писатель стремится писать не в одном стилевом ключе, а „многостильем", выразительной неупорядоченностью разных стилевых образований внутри произведения. Он сознательно пользуется контрастами между ритмами и способами рассказывания (разрядка моя. — *Т. М.*)[5].

Сопоставим два эпизода «Патетической оратории», стоящие рядом, — «Рассказ о бегстве генерала Врангеля» и «Героям Перекопской битвы» — с точки зрения контраста стиля и ритма движения.

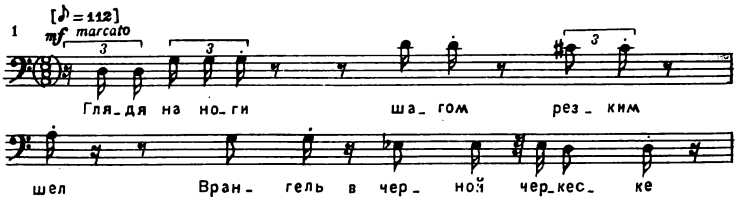
«Рассказ о бегстве генерала Врангеля» развивается динамично, перерастая по ходу развития в драматическую сцену. Основной музыкальный образ — фон-песнопение «Ныне отпущаеши», которому контрапунктирует ритмическое чтение без точной высоты. Образ создается максимально лаконичными средствами. Резкий контраст рассказа о действии и фона напоминает прием метафоры в современном театре. Фон, как в театральных декорациях, — минимум деталей и максимум выразительности из-за концентрированности представления в символе.

Уже в сопоставлении двух планов: заупокойного пения с его отрешенностью и четкого «документального» рассказа — ритмический контрапункт столкновения противоположных стихий. В рассказе нарастает динамика, и в момент кульминации, оттеснив на время молитву, врывается совсем иной музыкальный образ — пронизавшая все звуковое пространство боевая фанфара, резкий образный и ритмический штрих, предвестие иной силы («Наши наседали, крыли по трапам...»). Прием монтажа, контрастной смены «кадров» действует не только в рамках оратории, но и в отдельной части.

С появлением главного действующего лица — генерала Врангеля — резко меняется ритм эпизода. Фоном теперь служат четкие глухие удары барабана (ремарка: «должны имитировать шаги идущего человека») — лаконичный образ обреченности. Несмотря на замедление

---

[5] Гей Н. Слово полноценное и слово обесцененное. — Новый мир, 1977, № 3, с. 24.

темпа, напряжение нарастает. На смену непрерывному потоку повествования приходят короткие нервные фразы (томительные паузы еще более накаляют атмосферу). Рассказчик становится актером, «в лицах» воспроизводящим ситуацию. Ритмическое противоречие между двумя планами: ровным остинатным фоном и прерывающимися, ритмически неупорядоченными фразами солиста достигает вершины. В этом разделе эпизода появляется музыкально оформленный речитатив. Фразы, лишенные распевности, почти не выходят за пределы диапазона октавы. Особенно выразительна первая фраза, в которой замкнутость, движение в резко очерченных границах подчеркнута двумя вводными звуками. Возникает образ, трагический в своей безвыходности и обреченности:

В начальных интонациях слышен намек на военную фанфару, но судорожно спотыкающийся ритм (после каждого слова короткая передышка — пауза), угловатый излом мелодической линии несет содержание, противоположное «фанфарности». Возникает «псевдознак» жанра, пародия на военную победную фанфару...

Интересно, что в свободных на первый взгляд речитативных фразах есть свои принципы организации. Можно наметить четыре фразы, образно и интонационно близкие (третья фраза является свободным вариантом первой, четвертая — второй). Особо выделена фраза: «Трижды землю поцеловавши, трижды город перекрестил» — в музыке просветление и минутное отрешение от действительности; фигура поверженного полководца, прощающегося с Родиной, воспринимается как трагическая. Композитор чутко идет за текстом. В целом для стилистической манеры Свиридова характерна скорее обобщенная трактовка текста: слово погружается в песенную стихию, «омывается» в ней. Но

здесь документальный и предельно драматический характер повествования вызвал такую же моментальную нервную реакцию на каждый словесный образ. Ритмический рисунок части, особенно ее второй половины, детализирован. Композитор не только выразительно «читает» текст Маяковского, но сообщает ему дополнительную остроту, напряженность — в первую очередь сбивчивым, тревожным произнесением фраз и обилием пауз, прерывающих речь...

На пространстве небольшого эпизода соседствуют несколько жанровых и стилистических линий, каждая со своей ритмической организацией: церковное песнопение, хорал струнных (в сопровождении), чтение, музыкальный речитатив, маршевая остинатность шага, фанфара, мощные акценты оркестра, подобные выстрелам. Отсюда — «объемность» и многогранность картины, ее почти документальная и в то же время афористически обобщенная зримость.

Резким стилистическим и темпо-ритмическим контрастом вводится третья часть, «Героям Перекопской битвы». Ритм части, широкий, плавный, опирается на устойчивую трехдольность; славление с его позитивной «незыблемостью» вызывает преобладание определенного ритмического рисунка (лишь иногда фраза задерживается на опорных звуках, что сообщает мелодии свободное дыхание, разрушая впечатление ритмического однообразия), соединенного с интонационной устойчивостью в мелодии (с ясно слышимой доминантовой «осью», с подчеркиванием тонического и доминантового устоев в началах и концах фраз).

В средней части, своеобразном lamento, противоположный образ создается лишь изменением лада и ритма сопровождения (ритм сарабанды)...

Часть «Героям Перекопской битвы» — самая песенная в оратории. Свиридов «перевел свободный стих» Маяковского «в стопную систему», чтобы максимально приблизить его к песенному. На это обратила внимание В. Васина-Гроссман[6], сравнивая первые строки у Маяковского и Свиридова.

---

[6] См.: Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика. — М., 1972, с. 133.

У Маяковского:

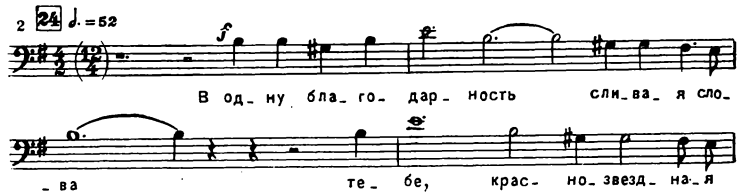
Слава тебе, краснозвездный герой!
Землю кровью вымыв,
во славу коммуны,
к горе за горой
шедший твердынями Крыма.

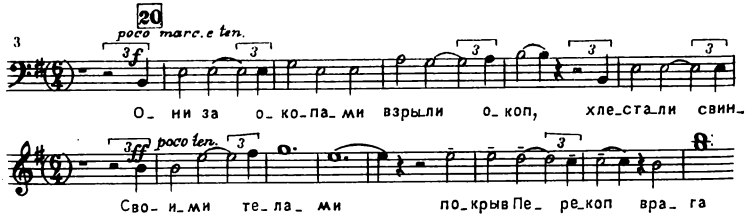
У Свиридова:

Слава тебе, краснозвездный герой!
Ты землю своей кровью вымыл.
В этот последний решительный бой
Шел ты твердынями Крыма.

Заметим, что изменен не только ритм; Свиридов разделил одно развернутое предложение на три, коротких и четких, тоже с целью приблизить текст к песенному. Еще одна интересная деталь. Композитор заменяет две строки Маяковского:

...во славу коммуны
к горе за горой...

(хотя они не противоречат размеру «свиридовской» стопы) почти точной цитатой из «Интернационала» — «В этот последний решительный бой». В таком свободном обращении с текстом Свиридов не противоречит Маяковскому, вставлявшему в стихи различные песенные строки. Та же строчка из «Интернационала» введена в шестую главу поэмы «Хорошо!»: «Впервые вместо — „это будет", пели „это есть наш последний..."». Своеобразный коллаж в тексте открывает путь для включения распространенных, общеизвестных песенных интонаций в музыку части. И это не только «вполне конкретный песенный образец: „Славное море, священный Байкал...", интонации и ритм которой композитор прямо использует»: [7]

[7] Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика, с. 133.

но и «растворенные» в мелодии интонации революционных песен, связанных с темами свободы и жертвенности, например:

В этой части автор как бы отходит в сторону, предоставляя «слово» народу...

Песенность диктует свои приемы развития. Это вариантность, заметная уже в начале: вторая фраза мелодии — свободный вариант первой. Основой вариантного развития становится различная комбинация звуков, образующих важную в оратории гармонию малого минорного септаккорда, которая складывается первоначально из двух трезвучий (мажорного и его параллели), а затем существует самостоятельно. Этот намек на параллельную переменность, так свойственную народным песням, реализуется в средней части — повествовании о победе и гибели. Примечательно, что фразы, близкие революционным и народным песенным прообразам, включая и интонации «Славного моря», тоже входят в систему вариантных изменений, становятся свободными вариантами основного «авторского» напева. В сближении собственных и народных интонаций, в ассоциациях, связях, сразу же вызывающих в представлении определенную историческую перспективу, видна тенденция современного искусства [8].

В эпизоде «Героям Перекопской битвы» интонации народной песни даны не как «цитата-знак», они растворены в собственной музыке, не являясь «извне», но в то же время вызывая самые широкие ассоциации. Свиридов свободно пользуется такого рода интонационными ассоциациями, «живет» в атмосфере народной песенности. Поэтому интонации, близкие конкретной народной песне, естественно вплетаются в авторскую тему,

[8] Здесь слиты два противоположных образа — ритм старинного испанского танца — сарабанды и интонации революционных песен.

сообщая ей широкий эпический охват, при котором впечатление происходящего на наших глазах сливается со взглядом назад, в глубь происходящих событий.

Оратория Свиридова — яркая музыкально-поэтическая стихия, где каждый образ тяготеет к ассоциативной обобщающей выразительности. Эта обобщенность в каждом случае достигается разными путями. В третьей части — включением интонаций, поднимающих песню до символа определенного исторического времени. Во второй — введением молитвы — символа прощания, смерти, конца. В пятой части, «Здесь будет город-сад», обобщение создается по-иному. Голос солиста из хора, повествующего о неустроенности и лишениях, в которых живут строители будущего города, звучит словно в сумраке, в шуме дождя и ветра (инструментальное вступление, предваряющее каждый куплет, — лаконичный, с элементом изобразительности пейзаж). Такие признаки, как куплетность, сольный запев и хоровой припев, парно-периодическая структура, говорят о песенности. Однако сам напев жанрово не конкретен [9]. Скорее всего, это картина-сцена в форме песни, и таящаяся в ней театральность проявляется достаточно определенно к концу номера.

Куплеты организованы четко; напев прост, основу его составляют кварто-квинтовые и секундовые интонации; диапазон ограничен рамками октавы, ритм — ровные восьмые. Особенно лаконичен хоровой припев. В кварто-квинтовых интонациях — однозначность и решительность лозунга: «Через четыре года здесь будет город-сад». Повторенный трижды, после каждого куплета, припев рождает ощущение непреложности достижения цели. Композитор извлек эту своеобразную заклинательность из поэтического материала, подчеркнул ее, обнажив содержание аскетичностью средств. Но ее корни гораздо глубже: в народной поэзии заговоров и заклинаний.

Второй раздел части вносит контраст — это позитивно-устойчивое, ясное представление о будущем. Интонационное содержание, близкое к уверенной поступи

[9] Правда, И. Левина в статье «Некоторые приемы динамизации строфической формы в вокальных произведениях Свиридова». (В кн.: Георгий Свиридов: сборник статей. — М., 1971, с. 149—187) полагает здесь прообразом песню-балладу.

советских массовых песен, создает образ и настроение, хорошо знакомые по полным энтузиазма и подъема песням 30-х годов. Без прямого цитирования возникает «знак образа», снова включаются ассоциации. Этот раздел — песня в рамках всей части, контрастирующая своей жанровой определенностью некоторой отвлеченности первого раздела. У Маяковского все стихотворение выдержано в одном ритме. Свиридов же полностью меняет ритм второго раздела, особо выделяя его[10]. Непосредственное сопоставление настоящего и будущего рождает свободу соотнесенности времен, широту содержания... Краткая реприза, возвращающая первоначальный образ, существенно изменена. Солист лишь комментирует реплики участников. Здесь полностью разрушена даже внешняя форма песни. Дробные короткие реплики отдельных голосов из хора (отголоски хоровых речитативов Мусоргского) и свободно перебивающие их комментарии рассказчика вносят в статический ораториальный номер движение и непосредственность театральной сцены.

Кода, распевающая прекрасные строки Маяковского: «Я знаю — город будет, я знаю — саду цвесть...» звучит как вывод из всего предшествующего содержания. Голос солистки радостно и уверенно парит над хором. Оркестр расцветает, наполняясь переливами арфы, фигурациями деревянных, всплесками челесты. Реальность события поднимается до символа: тема коды сочетает в себе оптимизм и свет мажорной темы среднего раздела с жанровой отвлеченностью начальной темы. Основу напева (как и в первой теме) составляют квартовые и секундовые интонации. Простая мелодия сродни бесхитростным детским песенкам. Свиридов вновь прибегнул к этому приему в маленькой кантате «Снег идет», в которой безыскусные «детские» интонации и прозрачно-чистые детские голоса звучат особенно искренне и возвышенно, подчеркивая слова о высоком предназначении художника.

В заключительном разделе коды (Andante), где в оркестре (у трубы) развивается только одна, основная,

---

[10] На это обращает внимание И. Левина в статье «Некоторые приемы динамизации строфической формы в вокальных произведениях Свиридова».

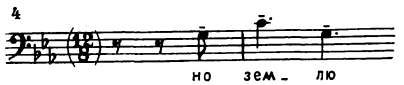
кварто-секундовая интонация, возникает видение будущего города — прекрасной мечты. Оно вызывает ассоциации с чудесным преображением Китежа главным образом благодаря «сказочному» звучанию оркестра, звенящему нежной россыпью колокольчиков. Символ, все более утрачивая конкретность, теряет и определенность контуров...

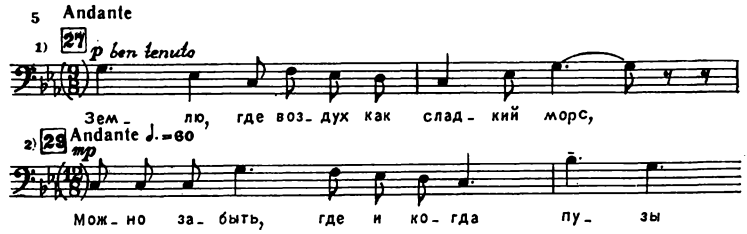
Сольные эпизоды-размышления отличаются сложностью музыкального языка. Основу монологов «Наша земля» и «Разговор с товарищем Лениным» составляет гибкая, фиксирующая движение мысли декламация, приближающаяся в одном случае к ариозо, в другом — к речитативу.

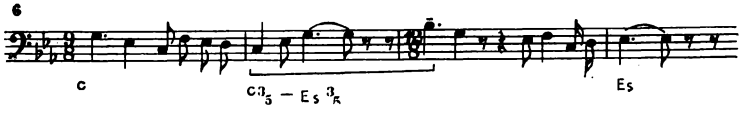
«Наша земля» — лирический центр оратории — наиболее глубокое и чистое выражение патриотической идеи. В монологе, несмотря на его внешнюю скромность, высказана главная мысль произведения, что подчеркивается композиционными, жанровыми и интонационными моментами. Монолог объединяет три доминирующих жанровых начала оратории: декламационность, песенность и маршевость.

Песенность рождается из декламационности, из задушевного, естественно произносимого слова. И в процессе развертывания содержания песенная вариантность сливается с непрерывностью монологического развития.

Каждый куплет строится на образном противопоставлении чужой, благополучной земли и своей, «с которою вместе мерз», «вдвоем голодал». Сопоставление становится все взволнованней, достигая такого уровня напряжения, за которым переходит в иное качество: так рождается маршевая кода — вывод части и всей оратории: «с такою землей пойдешь на жизнь, на праздник, на труд и на́ смерть!»

Момент противопоставления каждый раз выделен, подчеркнут и распет:

Первый куплет, окруженный инструментальным вступлением и интерлюдией, напоминающими народные наигрыши, завершен и устойчив. Интерлюдия развита

импровизационно, как это и бывает в наигрышах. Начало второго куплета — и свободный вариант первого, и развитие: интонации первого куплета, неторопливо распетые, сжимаются здесь до лаконичного контура основных интонационных вех:

Второй куплет не «успокаивается» на тонике, как первый, а дает заряд напряжения третьему, который воспринимается как продолжение развития. Его уже не назовешь даже свободным вариантом предыдущих куплетов, напротив, в нем «предчувствуются» маршевые интонации коды.

В музыке этой части концентрируется наиболее характерное для разных частей оратории интонационное содержание: особенно часто звучащие в сочинении кварто-квинтовые и секундовые интонации, гармония малого минорного септаккорда, складывающаяся из параллельных трезвучий (с самого начала в напеве слышна ладовая переменность):

подчеркивание тонико-доминантовых и субдоминантовых устоев; замкнутость напева в границах октавы, преодолевающаяся в процессе развития.

Но особую значительность части придают композиционные особенности. Напомним, что Свиридов «смонтировал» текст из заключений трех глав поэмы «Хорошо!». Троекратное противопоставление «чужое — свое», с неизменным, подчеркивающим важность сказанного моментом контраста («но землю...»), вызывает ассоциации с композиционно-поэтическими традициями народного искусства, с претворением идеи «троичности» в

оригинальных авторских произведениях искусства, в частности музыкального («Китеж») [11].

Идея «троичности» находит своеобразное выражение почти во всех частях оратории, кроме второй. В третьей части она реализуется в троекратном повторении неизменной второй половины куплета при свободной вариантности начал, в шестой части («Разговор с товарищем Лениным») «тройным» обращением: «Товарищ Ленин!»; проявилась она и в композиции крайних частей оратории. Но в центральном номере («Наша земля») эта идея проводится особенно ясно и играет важную драматургическую роль, поднимая лирически-взволнованное повествование до эпического обобщения, до символа.

Второй монолог («Разговор с товарищем Лениным») близок по стилю к оперному монологу. Это ноктюрн, «музыка ночи», подчеркнутая отдаленным боем часов, в которой рождаются «мысли вслух». Напевная, гибкая декламация, словно музыкальный «слепок» с поэтического текста, ближе к ариозному (в начале монолога) или речитативному типу, нежели к песенному. Об этом говорит и сложность интонаций, и свобода развития, следующего за поворотами текста, и все содержание монолога — глубокое, неоднозначное. Только в клятве: «...вашим, товарищ, сердцем и именем думаем, дышим, боремся и живем!» — неожиданно проглядывают интонации советских гимнических песен. Несколькими штрихами достигнуто в конце монолога своеобразное сочетание славления и оплакивания (горестные, стонущие интонации-вздохи в оркестровом заключении), напоминая часть «Героям Перекопской битвы». Это придает монологу обобщенный характер, присущий всем частям оратории.

Несколько слов о крайних частях. «Вселенскому» размаху их содержания вполне соответствует музыкаль-

[11] В поэтической системе Блока, например, приверженность к троекратности повторов, к троекратности действия, к трехчастности была связана и с глубоким символическим смыслом. «В некоторых его произведениях „троекратность" возведена в ведущий принцип — символический и композиционный. Трехчастные повторы звучат как заклятия...» (Краснова Л. Поэтика А. Блока. — Львов, 1973, с. 192).

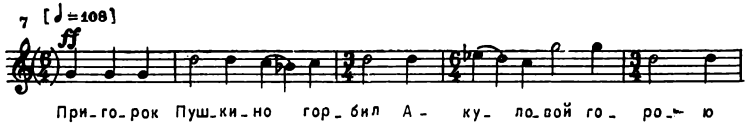
Вспомним и настойчивое «заклинательное» троекратное повторение вывода в «Городе-саде» Маяковского — Свиридова.

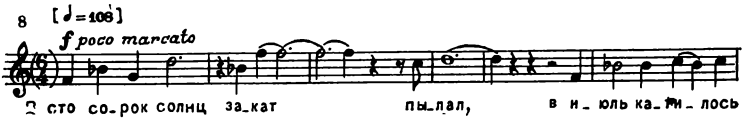
ный стиль. Здесь господствует монументальность, «широкий штрих», яркие лаконичные интонации. Вместе с тем в них обобщены многие характерные особенности оратории.

Первая часть («Марш») «представляет» два важнейших жанровых начала оратории: декламационность и маршевость. Пафосу ораторского призыва Поэта отвечает сурово-торжественная маршевая поступь масс. Музыкальный образ хорового раздела прост и собран: кварто-квинтовые и секундовые интонации, четкое скандирование на одном звуке, суровая аскетичность ритма. Появляются фанфарные интонации, играющие в процессе развития все более важную роль. Простейший интонационный образ подвергается вариантному развитию, стирающему впечатление однообразия. В этой части впервые появляются (у солиста и в оркестровой партии) интонации малого минорного септаккорда, интонационно и ладогармонически связывающие воедино разные части произведения.

Интересны темпо-ритмические контрасты части. В чередованиях соло и хора — многоплановость содержания и широкий объем звукового пространства: голос Поэта как бы «продлевается» звучанием множества голосов.

В заключительной части («Солнце и поэт») торжественная колокольность и фанфарность слиты с песенными интонациями; песенность особенно ощутима в эпизоде:



В начальной же мелодии хора тонко растворены интонации торжественной светлой фанфарности:

В первой фразе напева — звуки малого минорного септаккорда, «лейтоборота» и «лейтгармонии» оратории.

Как и в других частях, композитор не оставляет здесь напев неизменным, вариантно преобразуя его.

В этой части завершается и развитие линий соло и хора, слившихся в момент радостного славления и провозглашения миссии художника: «Светить всегда, светить везде...»

Жанрово и стилистически разноплановые части оратории объединены тонкой системой связей. Жанром, приметы которого видны почти во всех частях произведения, становится марш — определенный образный «знак» оратории [12]. Важным средством объединения является и фанфарность, время от времени пронизывающая звуковое пространство произведения и растворенная в мелодических контурах напевов. Что касается интонационной общности, то она достигается благодаря развитию ведущих в оратории кварто-квинтовых и секундовых интонаций и интонаций малого минорного септаккорда (и в горизонтали и в гармонической вертикали), включенных в широкий интонационный контекст сочинения.

Национальный стиль композитора цельно и открыто проявился в «Поэме», «Деревянной Руси», «Весенней кантате» и многих других сочинениях. Утверждение тесной связи в свиридовском творчестве фольклорного и профессионального начал стало аксиомой. Более того, считается, что «вспышка интереса к русскому фольклору в 50—60-е годы» в среде советских композиторов произошла «под воздействием открытий Свиридова» [13].

Однако известно, что интерес к фольклору сопровождает путь развития профессиональной национальной музыкальной культуры с момента ее рождения. Художественные открытия и достижения русской музыки в огромной степени связаны с разными этапами постижения фольклора: Глинка — «кучкисты» — Стравинский — Свиридов — новое фольклорное направление. В одни периоды истории взаимосвязь народного и профессио-

---

[12] Как сказал об этом сам композитор во вступительном слове к телевизионному фильму «Патетическая оратория»: «Лейтритм оратории — марш. Марш — это символ движения: движения толпы, движения времени, движения человеческой истории».

[13] Сохор А. Об идейно-эстетических принципах советской музыки. — В кн.: Музыка и современность, вып. 8. — М., 1974, с. 13.

нального становилась менее заметной, в другие — интерес к народному искусству возрождался с новой силой.

Каждая эпоха диктует свое соотношение фольклора и профессионального творчества. В современном искусстве актуальность этой проблемы возрастает: расширение межнациональных связей, «интернационализация» музыкального языка вызывает стремление глубже осознать национальное, сохранить его.

Взаимоотношения народного и профессионального разнообразны и сложны. Здесь происходит процесс, как бы обратный тому, который наблюдается в фольклоре: по замечаниям исследователей, формы народного искусства идут на сближение с профессиональными. У художника же степень достоверности и точности постижения национального жизневосприятия возрастает по мере включения в орбиту творчества все более глубоких пластов национального, в частности народного искусства, вплоть до самых древних.

Разумеется, и раньше, например у «кучкистов», вопрос связи композиторского и народного творчества стоял очень остро. Однако связь эта осуществлялась на основе ясно слышимых «простым ухом» признаков. Современные же композиторы ищут в фольклоре корни общих законов художественного мышления, стремятся к соединению их с современным мироощущением.

Фольклорные принципы вступают в определенные, часто очень сложные взаимоотношения с современной композиторской техникой. Иногда это выражается в соединении народного напева с усложненным (на основе современной лексики) сопровождением. В других случаях внешние приметы народного почти не ощутимы, однако принципы организации композиции, способы развития материала идут от фольклора [14].

---

[14] Создается впечатление, что возник новый принцип в подходе композиторов к национальному, однако это скорее новый результат развития старого принципа взаимоотношения народного материала с композиторской техникой. Очевидно, дело в том, что народные традиции устойчивы (к тому же современные композиторы стремятся именно к наиболее древним, коренным традициям), а профессиональная музыка интенсивно усложняется и обновляется. «Разрыв» между тем и другим все увеличивается и вносит небывалую остроту и сложность в извечное соотношение индивидуального и коллективного. Способствует этому и бурное развитие фольклористики, обнаруживающей в народном творчестве все большие тонкости.

Свиридовский стиль максимально обусловлен во всех своих гранях народным творчеством и в то же время отличается от стиля многих произведений других современных композиторов, созданных на «фольклорной основе».

В большинстве случаев Свиридов не пытается воспроизводить особенности народного музицирования и интонирования, находить «колористические эффекты, связанные с зафиксированным отклонением от темперации» [15], он не закрепляет моменты импровизации, то есть то, что широко применяют многие современные композиторы. Свиридов использует академический хор с характерной для него «традиционной» манерой пения. Если композитор вводит иногда эффект скольжения голоса, идущий от народного искусства, то в условиях «академического», концертного звучания он воспринимается как деталь, штрих национального стиля, прием особой выразительности.

Свиридова, очевидно, не интересуют местные, областные, отличительные черты фольклорных напевов. Для него важен собирательный, обобщенный народный музыкальный образ. Исключение — «Курские песни», да и то локальные особенности напевов играют здесь отнюдь не главную роль, — подобно А. Твардовскому, который, несмотря на подчеркнутую «смоленскость», поэт общерусский, выходящий в творчестве за пределы областного «речения» — на широкие просторы русского национального литературного языка.

Композитор почти не пользуется народными текстами. В его вокальных сочинениях глубоко национальный стиль связан с русской профессиональной поэзией, которая, в свою очередь, сообщает музыке обобщенный национальный характер. Интересно сравнить Ш. Чалаева и Свиридова в их подходе к текстам, народному и авторскому. В «Лакских песнях» Чалаева на народные слова весь строй музыки, вплоть до манеры исполнения, максимально приближен к народному. Но как только композитор обращается к поэзии Р. Гамзатова, стиль музыки становится профессиональным, концертным, национальное приобретает более условный характер.

[15] Скорик М. О прогрессивном и догматическом новаторстве. — Советская музыка, 1971, № 8, с. 22.

У Свиридова такой дифференциации нет. Не случайно в «Курских песнях» развиваются свойства индивидуального авторского стиля, особенности, типичные для кантат, написанных на тексты русских поэтов.

В творчестве некоторых современных авторов противопоставляются два стиля, два языка, две «музыки» — «простая», народная, и «сложная», профессиональная. Свиридову подобное противопоставление чуждо[16]. Если в отношении него и можно поставить проблему разных «музык», то лишь как соединение множества истоков в едином ярко характерном стиле, но отнюдь не как сознательное, декларированное противопоставление «своего» и «чужого».

У Свиридова авторский голос сливается с голосом героя. У него естественно уживаются традиции городской и крестьянской песенности, архаические обороты — его язык един и широкоохватен.

Для Свиридова характерен интерес к истокам народной и профессиональной русской музыкальной культуры; вместе с тем он не теряет непосредственной связи с ближайшими традициями. В этом — особая естественность и обобщающее значение его национального стиля. Однако при чертах общности свиридовский стиль отличается от стиля предшественников. Свиридову не свойственна корсаковская романтизация фольклора, «украшение» песни обработкой. Он далек от Лядова, с его стилизацией, мастерством тонкого эстета, наслаждением «поэзией» фольклора — без реального, бытового окружения; от Стравинского, с его резким внутренним контрастом профессионального стиля и народного, конфликтностью, в которой сопрягаются песня и острый индивидуальный «взгляд» композитора на эту песню. Для Свиридова же русская песенность становится его «собственным» словом; она определяет во всех компонентах его стиль, не подчиненный иным нормам.

Широта и разнообразие стилевых констант связаны с эпической природой свиридовского творчества, допускающей большой охват различных интонационных начал, подчиненных единому стилю. В музыке Свиридова свободно и в то же время совершенно органично слиты

---

[16] Исключение составляет «Патетическая оратория», стилистические контрасты которой вызваны художественным заданием.

черты разных линий русского фольклора, что уже не раз констатировалось. Корни этого явления, на наш взгляд, — в ассоциативной природе свиридовского национального стиля, когда интонационная направленность вызывает у слушателя непосредственный отклик как свое, легко узнаваемое, имеющее в музыкальном представлении давние и широкие традиции.

Особенности свиридовского стиля интересно проявились уже в одном из самых ранних его сочинений — песнях на стихи А. Прокофьева (позже составивших вокальный цикл «Слободская лирика»). Здесь — широко трактованная национальная тема и взятый в разнообразии стилевых констант национальный язык. Разнообразие определяется и образом — слобода как перекресток множества влияний и интонаций: крестьянская и городская песня, романс, советские лирические массовые песни. Так — уже в начале творческого пути — Свиридов приносит в музыку многослойность бытующих народных интонаций. У некоторых других композиторов в это время (1938) — либо продолжение традиций профессиональной романсовой лирики, либо совсем противоположное — создание массовой песни. Свиридов же ищет живой национальный язык путем создания широкого синтеза: ярко звучащие бесполутоновые и кварто-квинтовые обороты, плагальность; соединение мелодических оборотов городской и крестьянской песенности; сочетание «крестьянских» интонаций с ритмикой городской песни. Важнейшее средство развертывания образа — вариантность интонаций и свободное ритмическое варьирование, при котором часто нарушается ритмическая четкость и ломается квадратность. Интонации, идущие от советских лирических песен, звучат своеобразно благодаря необычному соседству с интонациями, иными по истокам. Важный интонационно-образный пласт, развивающийся в инструментальной сфере, — народные наигрыши (особенно «гармошечность»), данные не стилизаторски, а свободно-ассоциативно.

Но наиболее полно (как уже говорилось) самобытность драматургии и стиля Свиридова сказалась в «Поэме памяти Сергея Есенина».

Драматургия «Поэмы» строится на взаимосвязи сфер субъективного и объективного (они образно поляризуются в линиях сольной и хоровой), имеющих разную си-

стему организации. В хоровых эпизодах — динамика, резкость образных переключений, в сольных — статика, единство и обобщенность интонационного содержания, крупно очерчивающие облик центральной фигуры произведения — Поэта.

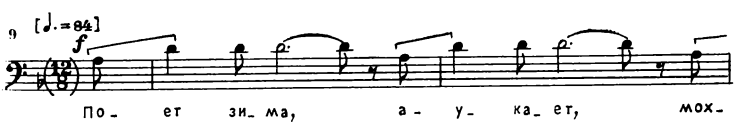
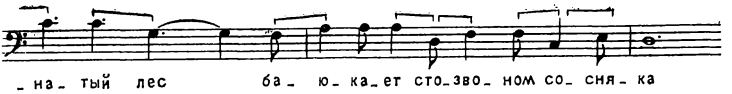
Каждый из хоровых эпизодов развивает вполне конкретный образ (зимний пейзаж, сцены молотьбы, обряда, картины разоренной земли...). Хоровые эпизоды более однозначны по содержанию и внутренне более подвижны. Композитор свободно вводит в процесс развития номера «микроэпизоды» в иной метро-ритмической организации, новые интонационные и жанровые элементы. Таков, например, эпизод в «Молотьбе», передающий четкий ритм общей работы. Он обретает свою выразительность вслед за свободным ритмическим развитием предыдущей музыки.

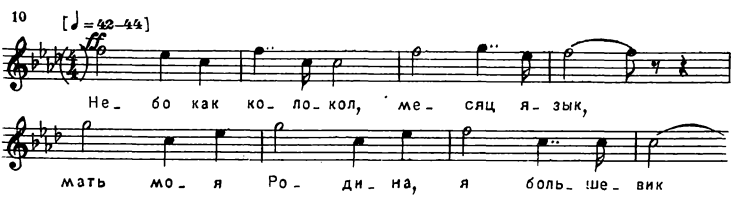
Сольные эпизоды отличаются цельностью интонационного содержания, обобщенностью. В них трудно найти конкретные жанровые прообразы — не песня, не романс и не монолог. Это скорее развернутое сказание («В том краю», «Край ты мой заброшенный»), одушевленное теплом лирического чувства. Свиридов соединяет в музыкальном языке сольных эпизодов типичные интонации крестьянской песни и городского романса, вводит такие моменты, которые, с одной стороны, идут от древних традиций, с другой — свойственны современным произведениям, например: комментирующий, сопереживающий хор-стон в кульминации части «Я — последний поэт деревни», или вступление хора без слов в рассказе о рождении Поэта (шестая часть), или введение хора в первый сольный номер («Край ты мой заброшенный»), подчеркивающее характер обобщенного эпического зачина всей «Поэмы»...[17]

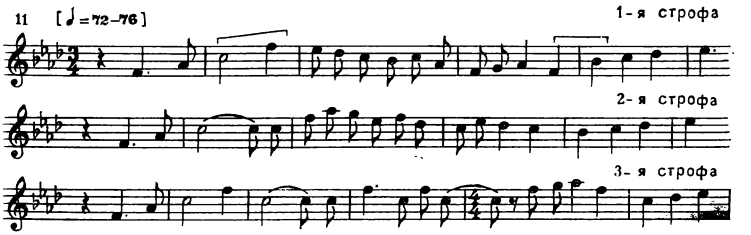
Драматургическая цельность «Поэмы», при которой объективность, «внеличность» событий и картин жизни — условность, ибо они даны сквозь мировосприятие Поэта, — рождает единство стиля произведения. Здесь нет интонационного конфликта разных сфер. Все части «Поэмы» интонационно родственны, главным образом

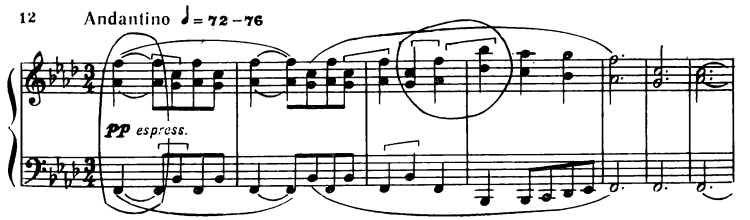
[17] Функция хора — «комментатора» событий, идущая от древней театральной культуры, отмечается исследователями и в современной опере.

благодаря кварто-квинтовой интонации[18]. Она проходит в различных модификациях сквозь всю «Поэму», приобретая лейтинтонационное значение. Не случайно на позиции лейтинтонации оказывается кварта, интонация древняя, «испытанная временем». Отличаясь большой образной емкостью, обилием ассоциаций, она выступает в разном «освещении» в зависимости от контекста.

В хоровых эпизодах кварта близка своей «изначальной» семантике: возглас, клич, призыв. Поэтому роль ее связывается с созданием яркой броской картинности. «Поет зима», «Ночь под Ивана Купала», «1919», «Небо — как колокол» — здесь квартовая интонация дается в самом начале определенно и рельефно — как тезис. Однако условия жизни интонации в разных хоровых номерах различны. В «Ночи под Ивана Купала» квартовые (и квинтовые) интонации связаны с заклинательностью. В максимальной простоте и обнаженности интонации, которая полностью берет на себя всю выразительную нагрузку, в отстраненном от нее фоне, оттеняющем эту выразительность, — атмосфера древних обрядовых действ. Во втором номере «Поэмы» («Поет зима») интонация кварты выступает как основная и наиболее яркая интонация части. Выразительность ее раскрывается лишь в контексте целого. Включенная в изобразительный фон, она создает характерный пейзажнастроение. Рождаясь из грозной «музыки зимы», кварта несет в себе энергию всего интонационного развития части. Начальный импульс влечет цепь звеньев-интонаций, в сцеплении которых все более нарастает интенсивность динамического потока. Энергия ямба образует суровый «скелет» мелодии:

[18] Исследователи отмечают и ладогармоническое единство «Поэмы»; в качестве лейтгармонии выступает септаккорд, образованный наложением двух трезвучий, минорного и его параллели (см.: Полякова Л. Заметки о сочинениях 60-х годов. — В кн.: Георгий Свиридов: сборник статей; Цендровский В. О гармонии Свиридова. — В кн.: Музыка и современность, вып. 5. — М., 1967).

В этой части квартовая (квинтовая) интонация играет и конструктивную роль. Ею начинается и завершается почти каждая фраза. Частота ее звучания возрастает к кульминации и спадает в конце, растворяясь в нежных весенних звучаниях.

В заключительном номере («Небо — как колокол») квартовая интонация играет совсем иную образную роль: ее мерное раскачивание с возвращением к одним и тем же звукам создаст образ торжественной призывной колокольности, образ-обобщение, поднятый над конкретностью времени и места. Величественность, утвердительность хорея; мерность и особая острота маршевой поступи (♩ ♩ ♩ | ♩.. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅮); выровненность (торжественная статика) структуры; интонационная арка (кварта в начале и в конце строфы), которая держит мелодию в одной высотной плоскости, — все участвует в создании образа.

Образная сфера сольных эпизодов подвижна: созерцательность — эмоционально-психологическое напряжение — сложность переживаний — тонкая изменчивость настроения. При драматургической обособленности этого пласта, он интонационно родствен первому. Мелодические рельефы более всего очерчиваются в опоре на квартовую интонацию. Однако если в хоровых эпизодах кварта выступала как интонация, сразу же устанавливающая мелодические контуры и в них — образ, то в сольных эпизодах она рождается лишь в процессе движения мысли, постепенно выводится на первый план.

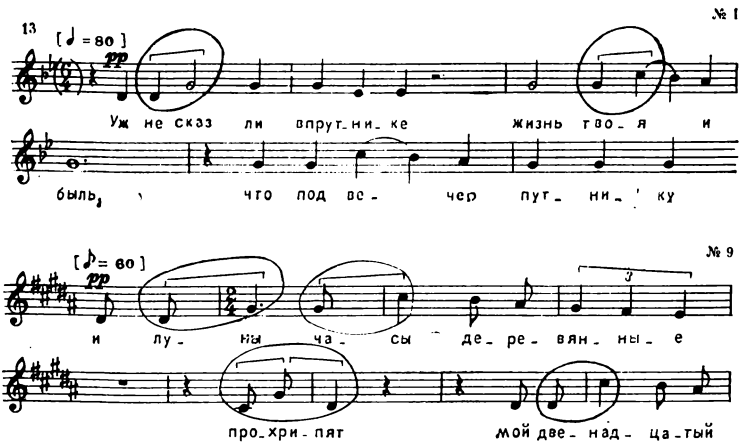
Наиболее наглядно последовательное выявление интонации кварты в третьей части («В том краю»). Здесь каждая последующая строфа дает все более «определенное положение» этой интонации. Завуалированная звучанием на слабой доле в начале, она во второй строфе завоевывает сильную долю, а в третьей — уже настойчиво заявляет о себе в интенсивных повторах (бóльшая часть строфы строится на квартовой интонации). Создание «атмосферы квартовости», борьба двух устоев, попеременно овладевающих сильной долей, поддерживает непрерывное напряжение развития:

В мелодии тоника окружается квартами (основой являются три устоя на расстоянии кварты c—f—b). Этот мелодический рельеф концентрируется, «обнажается» в вертикалях инструментального вступления:

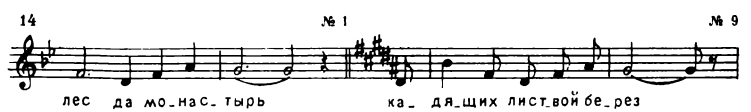


Интересно заметить, что в шестом номере (продолжение «Ночи под Ивана Купала») квартовые интонации, окружающие тонику, появляются во второй половине части, в самый поэтически-торжественный момент ее, когда провозглашается рождение Поэта.

Постепенную кристаллизацию лейтинтонации можно увидеть и в крайних эпизодах сольной сферы: в первом номере («Край ты мой заброшенный») и в девятом («Я последний поэт деревни»). Скрытая вначале, интонация

подчеркивается, утверждается в наиболее важных смысловых моментах. В первой части — в коде, на словах, раскрывающих обобщающее значение эпизода-зачина («Уж не сказ ли в прутнике — жизнь твоя и быль...»); в девятой — в момент определенно, остро выраженной мысли о смерти («И луны часы деревянные прохрипят мой двенадцатый час»):



Интонационная общность первого и последнего сольных эпизодов способствует композиционной стройности всей сольной сферы — родственны начальные фразы в диапазоне квинты, октавный «горизонт» напева (термин Островского), характер кадансов:

Тонкие интонационные связи всех частей «Поэмы» (большая внутренняя спаянность) вызывают ощущение «всеобщности мира» произведения, словно подтверждая мысль М. Пришвина, что «для художника жизнь на земле — это единство, и каждое событие в ней есть явление целого». Не расчленение индивидуального и объективного, а единосущность всего, что окружает героя, — основа интонационной общности «Поэмы».

Естественным, «неизбежным» качеством свиридовских сочинений, появившихся вслед за «Поэмой», —

«Деревянной Руси», «Весенней кантаты», хоров — стала песенность, вырастающая из широких национальных опор.

В произведениях на стихи Есенина песенный стиль Свиридова и песенная стихия есенинской поэзии идут навстречу друг другу. Любовь к народной песне и тонкое знание ее Есениным известны. «Русская песня в его стихах играет почти главную роль. Она неотделима от лирического героя Есенина, и ее поют не только гусляры, косари..., пастух, но и поет вся природа: птахи..., ветер, лес, „поет зима" и т. д. Поэт часто говорит о деревенских хороводах, о проводах рекрутов, о девичьих играх, и везде присутствует песня. Во всех жанровых разновидностях она встречается в творчестве Есенина...»[19] О «песенности» есенинской поэзии говорит и преобладание песенных размеров — хорея и анапеста[20], и создание некоторых стихотворений на подразумеваемый напев народной песни, и чисто песенные образы и приемы. Жизненные и поэтические стремления Есенина связаны и с деревней и с городом. Естественно поэтому, что и в его поэзии неуловимо сплетались обе национальные традиции, «деревенская» и «городская».

Многие творческие принципы Свиридова в отношении к национальной песенности родственны есенинским. Он свободно соединяет (даже в пределах одного эпизода, в развитии одного напева) интонации, идущие из разных истоков. Так, в эпизоде «В том краю» из «Поэмы памяти Сергея Есенина» городское, романсовое начало в процессе «распевания» подчиняется приемам развития протяжной песни.

В седьмой части «Поэмы» («1919») Свиридов соединяет частушку, причитания и особенности протяжных песен.

В «Крестьянских ребятах» (восьмая часть), где характерные признаки частушки присутствуют и в интонациях, и в ритмике напева, частушка — средство создания широкой динамичной сцены. Связанные с ней устойчивые ассоциации (озорство, ирония, удаль, энергия, заключенные в предельной простоте и обнаженности напева, в условной гармошечности оркестрового сопро-

[19] Сидельников Н. Писатель и народная поэзия. — М., 1974, с. 86—87.

[20] См. там же.

вождения) служат созданию обобщенного образа свободного народа. Невольно вспоминаются иные условия частушечного жанра в сочинениях Щедрина, где частушка максимально приближена к формам бытования в народной среде, где подчеркнута ее «подлинность», самоценность.

Песенность, с ее повторами и вариантным преобразованием, по существу исключает динамичную целеустремленность развития, «разработочность», поэтому она становится основой эпических жанров профессионального музыкального искусства.

Вариантность, один из коренных признаков и принципов народного искусства, в частности эпического (включая и профессиональное), характеризует все вокально-симфонические произведения Свиридова. Можно сказать, что она безраздельно господствует во всех зрелых произведениях композитора.

В кантатах и ораториях вариантность пронизывает и отдельные части, и произведение в целом (возвращение скрепляющей все части сочинения интонации — по существу свободная вариантность в масштабах всей композиции).

Вариантность у Свиридова означает и цельность образа, и его постоянную подвижность, изменчивость. В третьей части «Поэмы» («В том краю...») ни одна из семи строф не повторяется точно в другой (см. пример 11).

Интенсивность вариантного преобразования увеличивается с каждой строфой, чаще меняются размеры, разнообразнее и свободнее становится ритмическая пульсация. Однако интонационная цельность образа сохраняется благодаря повторяющейся устойчивой начальной интонации (хотя в процессе развития она дважды «преодолевается»: в средней части и репризе строфа начинается иначе, но неизменно возвращается к первоначальному виду). Форма этого эпизода — трехчастная с динамической репризой и кодой. Но благодаря постоянной интонационной и ритмической подвижности внимание не фиксируется на границах формы. Так, внутренняя подвижность образа сочетается с конечной цельностью, текучесть, изменчивость музыки — со стройностью структуры.

Интонационное развитие эпизодов «Поэмы», особенно сольных, демонстрирует бесконечную энергию

варьирования. Здесь — моменты ритмических изменений, случаи обращения мелодических оборотов, их интервальной трансформации.

В русской музыке сложился и приобрел устойчивость тип вариационного развертывания формы, связанный изначально с именем Глинки. Свиридов идет по иному пути. Для него характерны не вариации как принцип формы, а вариантность как тип развития. Проследим некоторые особенности «свиридовского типа» вариантности на примере второй части «Поэмы» («Поет зима»). В отличие от темы, данной в законченном виде, от темы-формы, у Свиридова — тема-интонация, которая складывается в форму, демонстрируя сплошное движение: квартовая интонация начала эпизода — импульс многообразного сцепления с другими интонациями (пример 9).

Вариантно изменяясь, начальная интонация рождает новые интонационные образования. Главное здесь — не в насыщении образа новыми фактурными, гармоническими деталями, но в равной мере — в характере движения интонации, в ее изменчивости; и уже в совокупности — в образном наполнении всей звучащей «атмосферы» эпизода.

В XX веке принцип вариантного преобразования, ставший свойством организации материала во всех компонентах, ярко и определенно проявился у так называемых «неофольклористов», в частности у Бартока. Вариантность как основа развертывания музыкального материала характерна для многих современных композиторов. И в каждом случае этот принцип приводит к разным результатам. В сочинениях Свиридова богатое интонационное развитие создает ощущение длительного широкого распева, хотя часто мелодическая линия складывается из интонационных оборотов «неширокого дыхания». Мелкие интонационные ячейки вливаются одна в другую, подчиняясь одной линии распева, подчеркивающей кантиленную природу его музыки.

Вариантность в свиридовских сочинениях носит «всеобщий» характер, влияя на все компоненты его музыкального языка, в частности — на гармонию. Часто вертикаль образуется из «сжатия» горизонтали, то есть по существу гармония становится еще одним вариантом мелодического оборота, более того, композитор не

предлагает мелодии тот или иной аккорд-гармонию, а выводит ее из самой мелодии, словно переводя в одновременное звучание опорные ее звуки[21]. Свойство свиридовской гармонии как «резонатора» мелодии, выросшее из особенностей композиторского стиля, ведет к основному его истоку, к народной музыке.

Так же, как и иные стилистические черты Свиридова, эта уходит в глубокие национальные традиции и включается в тенденции современной музыки. «...Закономерности современной гармонии носят не только более комплексный, но и более общий и гибкий характер, приближаясь в этом отношении к закономерностям мелодии»[22]. Разные преломления этих принципов рождают и разные результаты у композиторов, связанных с фольклором, отмеченные качества в огромной степени вытекают из свойств народного творчества[23].

Вариантное развитие в свиридовских сочинениях предполагает постоянное интонационное движение, рождение новых тематических ответвлений и вновь возвращение к основному тематическому прообразу. Особую роль при этом играет система повторов.

Повторы — важное свойство эпики. «Один из способов подчеркнуть значение слова состоит в том, что нужное слово или группа их повторяется... Повторение усиливает значение и вес слова, придает резкость обозначенному через повторение качеству или свойству»[24].

---

[21] Это качество музыки Свиридова уже было предметом обсуждения. См.: Цендровский В. О гармонии Свиридова. — В кн.: Музыка и современность, вып. 5; Полякова Л. Заметки о сочинениях 60-х годов. — В кн.: Георгий Свиридов: сборник статей.

[22] Мазель Л. К дискуссии о современной гармонии. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. — М., 1967, с. 24.

[23] Приведем лишь два примера, относящихся к разным национальным культурам. В литовской музыке множество интересных попыток найти единую основу мелодии и гармонии, вывести гармонию из особенностей мелодии. Здесь и «выстраивание» гармонии из наиболее характерных тонов народного напева, взятого целиком (у Ф. Байораса), и «конденсация» опорных тонов, взятых из народной мелодии, которые используются как строительный материал горизонтали и вертикали (у Ю. Юзелюнаса). В украинской музыке интересны в этом отношении произведения М. Скорика, активно развивающего принципы, заложенные в фольклоре. В частности, в одном из наиболее ярких его сочинений («Гуцульском триптихе») основой гармонии становится звукоряд мелодии.

[24] Пропп В. Русский героический эпос. — М., 1958, с. 533—534.

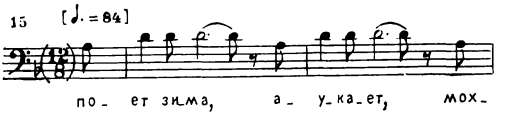
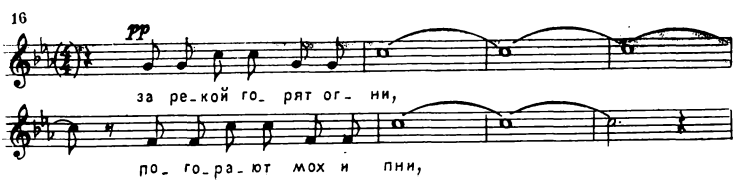
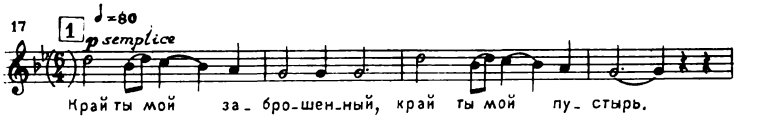
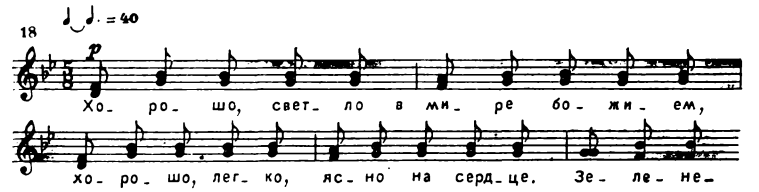
Повторы служат и длительности, неторопливости развертывания, и цельности повествования.

Принцип повторов проявляется у Свиридова разнообразно.

В эпической части «Наша земля» из «Патетической оратории» троекратное проведение основной мысли, возвращающейся после новых образных сопоставлений, с каждым разом все более утверждает ее значительность, создает впечатление возрастающей убежденности.

В других случаях повторяется мелодический оборот, несущий функцию своеобразного микрорефрена, который пронизывает интонационное развитие и сообщает ему единство и строгую внутреннюю организованность. Отзвучав, он возвращается вновь, наполненный иным значением. Приведем пример, где принцип повтора демонстрируется особенно наглядно. В третьей части «Поэмы памяти Сергея Есенина» («В том краю») мелодический оборот, возвращающийся в начале каждой строфы, эмоционально обновляется, динамизируется благодаря постоянной вариантной изменчивости своего окружения и в то же время создает неторопливость движения, интонационную цельность и «устойчивость» части, вызывая ощущение эпической широты развертывания материала.

И наконец, еще один вид повтора, когда интонация повторяется непосредственно после первого появления. Несколько примеров из «Поэмы памяти Сергея Есенина».

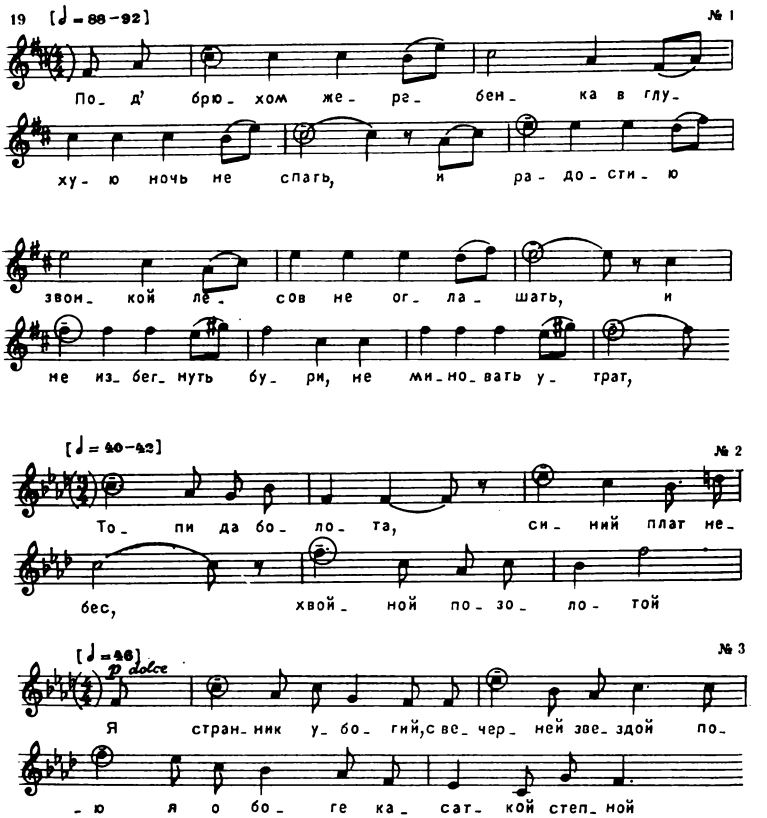
Подчеркивание энергии начальной интонации части «Поет зима», несущей в себе импульс движения:

Завораживающая заклинательность ведущей интонации «Ночи под Ивана Купала»:

Важное значение народнопесенной интонации начала первой части, «Край ты мой заброшенный», с характерным нисходящим движением от квинты к тонике:

И наконец, уникальный пример многократного и длительного повторения мелодического оборота, лишь слегка меняющего контуры, из первой части «Весенней кантаты»:

Прием повторов у Свиридова можно сравнить с приемом повторов в литературе, в частности в поэзии, где они тоже выполняют разные функции. Так, исследователь говорит о широкой системе повторов в поэтике Блока, у которого они «несут функцию тематическую, композиционную, художественно-эмоциональную <...>. Повторы и многократность образов придают стиху Блока особую, характерную мелодическую и интонационную окраску»[25]. И в эпической поэзии Есенина, в частности в поэме «Кобыльи корабли», заметен близкий свиридовскому принцип повтора важной начальной интонации. Повторы в начале строф подчеркивают заклинательный, утвердительный, тревожно-вопросительный характер слова-интонации («Звери, звери, приидите ко мне»; «Буду петь, буду петь, буду петь!»; «Кто ты? Русь моя, кто ты? кто?»).

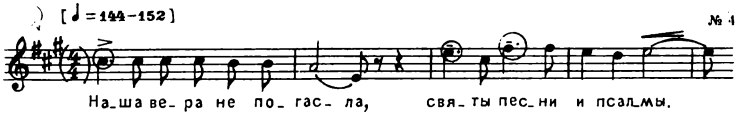
Типичные приметы свиридовского стиля концентрированно выступили в кантате «Деревянная Русь»: единство произведения в его интонационном лаконизме, характер темы, выявляющийся в тонкой вариантности, единство горизонтали и вертикали...

---

[25] Краснова Л. Поэтика А. Блока, с. 177.

Особенности драматургии кантаты с отсутствием в ней острых контрастов между частями отразились на ее интонационном содержании: части объединены развитием трихордового оборота, одного из самых распространенных в народной музыке. Наиболее определенно он слышен в средних частях[26], но растворен в мелодической линии и крайних частей. Трихордовый оборот «объявлен» в инструментальном наигрыше вступления, а затем подчеркнут в верхних опорных звуках средней части первого номера; в следующих он очерчивает верхний контур начала мелодии:



[26] На это обратила внимание Л. Полякова в статье «Заметки о сочинениях 60-х годов».

Первая часть («Прощай, родная пуща») отмечена стилевым и эмоциональным единством. Но «противоречие» между мажоро-минором и ангемитоникой (чередование фраз в разной ладовой организации) сообщает переменчивость, жизнь образу. Параллельная переменность (D—h), которая обращает на себя внимание в мажоро-минорной фразе («Прощай, родная пуща, прости, златой родник») и в других частях кантаты, будет создавать ощущение переливчатости, изменчивости, легкой игры света и тени («Сняй ты, день погожий, а я хочу грустить»). «Славянские формы стремятся к нераздельности течения музыкальной мысли, к такому ее выражению, в котором бы запечатлелись ее импульсивность, ее форма „песни от сердца к сердцу", ее сущность песни, то радостной, то печальной, т. е. неустойчивой по существу»[27]. Сказанное в полной мере может быть отнесено к эпизодам кантаты[28].

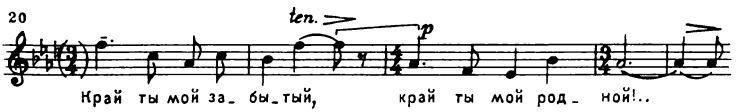
Контраст ангемитонных и мажоро-минорных фраз дополняется и контрастом гармонического, тембрового окружения — унисонного в бесполутоновых фразах и аккордового в мажоро-минорных. «Примиряются» две ладовые сферы в кульминации: на тонике в басу звучит полный пентатонный звукоряд.

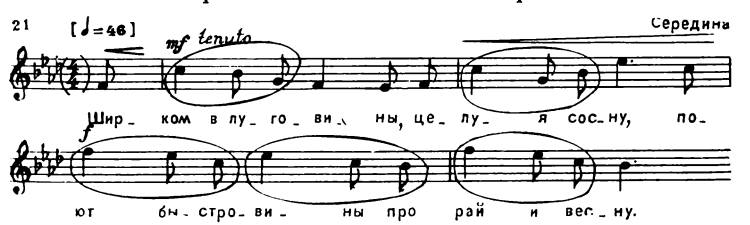
По сравнению с первой частью вторая («Топи да болота») производит впечатление статики (это вполне соответствует поэтическому образу у Есенина — печально-спокойному, лишенному динамики описанию пейзажа). Абсолютное ритмическое единообразие; еле заметное движение в гармонии, тембровой сфере. Медленное развертывание образа, долгое пребывание в одном эмоциональном состоянии, а также отсутствие целенаправленного движения к кульминации рождают ощущение бес-

[27] Яворский Л. А. Н. Скрябин. — Советская музыка, 1972, № 1, с. 111.

[28] «Музыкальные переходы от минорных к мажорным звучаниям очень характерны для поэзии Есенина. Поэт иногда в одном и том же стихотворении, как безымянные авторы народных песен, быстро меняет свое настроение» (Сиделъников Н. Цветок неповторимый. — М., 1974, с. 98).

конечности мелодики, что типично для народной песенности.

«Противоречие» между мажоро-минором и ангемитоникой свойственно и этой части. Теперь уже пентатонный звукоряд определяет не только горизонталь, но и вертикаль: становится гармоническим окружением мелодии. В заключении, обобщающем интонационное содержание части, бесполутоновость и мажоро-минорная переменность сливаются более тонко и органично. В кульминации первой части кантаты пентатонный звукоряд накладывался на звучание тоники, чуждого для него звука. Здесь же фразы, определяющие мажоро-минорную параллельную переменность (два устоя — *фа* и *ля-бемоль),* не противоречат бесполутоновости. Однако острота кульминационного момента определяется резкостью сопоставления минорной и мажорной фраз:

В третьей части («Я странник убогий») сохраняется тот же неизменный ритм интонации (ритм неторопливого шага) и на нем — бесконечное разнообразие вариантов интонации. Свиридов во многих случаях и раньше демонстрировал богатство, изобретательность метро-ритмического варьирования интонационных оборотов («В том краю», «Я — последний поэт деревни» из «Поэмы памяти Сергея Есенина», «Курские песни»), но здесь он создает соотношение опоры (ритм) и движения (интонация), утверждающее одновременно устойчивость образа и его жизнь (устойчивость подчеркивается и гармоническим окружением, «собирающим» опорные звуки мелодии).

В этой части «лейтоборот» кантаты звучит наиболее часто. В ритме его звучания — и размеренность, и динамика. На нем строится все движение образа:

Взаимопроникновение бесполутоновости и мажоро-минора происходит на всем протяжении напева: «инородный» звук незаметно растворяется в бесполутоновой мелодии. Так от части к части ладовое противоречие постепенно сглаживается. Лишь в кульминации (перекидывающей арку к кульминации первой части) пентатонный звукоряд дается в «чистом» виде.

Подвижная, «непредуказанная» форма напевов принципиально отличается от монотематических композиций (и вообще от произведений, в которых изменяется тема как законченный образ). Даже в тех случаях, когда основой монотематических преобразований становится интонационное зерно, оно всегда вливается в различные, но вполне определенные образы-темы. Здесь же «вязь» интонаций в процессе развития постоянно рождает новые микроварианты, не оформленные в законченные тематические образования. Это вызывает свободные аналогии с «плетением словес» в древнерусской литературе — «словесным орнаментом, когда кружево слов плетется, развивая тему... Орнамент создается... путем переработки основных тем, мотивов, словесного построения, отсечения лишнего. Орнамент не присоединяется, а создается самим изложением. Он не столько украшает, сколько организует литературный материал» (разрядка моя — *Т. М.*)[29].

В финальном хоре («Не ищи меня ты в боге») соединились многие особенности кантаты. Последняя часть наиболее сложна по содержанию. Здесь слиты элементы протяжной песни и речитатива с иными истоками — гимническими, кантовыми. По своей организации — чередование мажоро-минорных (аккордовых) эпизодов с бесполутоновыми (унисонными) — хор приближается к первой части, сообщая стройность и законченность всей композиции...

Итак, на пути от «Поэмы памяти Сергея Есенина» к «Деревянной Руси» можно наблюдать тенденцию к увеличению интонационной концентрированности, к новому качеству темы, интонационно интенсивной. Играя весьма существенную роль уже в есенинской поэме, этот принцип в «Деревянной Руси» (и особенно в «Курских пес-

[29] Лихачева В., Лихачев Д. Художественное наследие Древней Руси и современность. — М., 1971, с. 63—64.

нях») проводится со строгостью и стройностью системы. Характерный мелодический оборот господствует в них, видоизменяясь, проникая в вертикаль, образуя рассредоточенный контур напева. Вся ткань сочинений пронизывается тематизмом; композитор выводит его за пределы одной части, распространяя на весь цикл, объединяя разные части сходными интонациями.

Песенность, вариантность, система повторов, важная роль интонации — признаки эпической, а шире — национальной природы искусства. Тесно связанные друг с другом, они стали естественными качествами свиридовского музыкального языка. Их новая жизнь в творчестве современного художника говорит о глубокой преемственности и жизнеспособности традиций, рожденных народной историей и культурой.

М. Элик

СВИРИДОВ И ПОЭЗИЯ

Тема эта возникает сразу же, «сама собой», стóит лишь мысленно окинуть взглядом творчество композитора и отдать себе отчет, какое место, хотя бы только количественно, занимает в нем поэзия. Это, безусловно, одна из ключевых свиридовских тем, ибо, задавшись вопросом: в чем «нерв» и где причины столь большого своеобразия и новизны его остросовременного искусства, внешней своей простотой оставляющего впечатление парадоксальности,— приходишь к мысли, что ответ во многом кроется в самой свиридовской поэтике, в особом сочетании композиторской и поэтической мысли, в характере, качестве их сплава. А это пласты глубинные, непосредственно не усматриваемые; до них нужно докопаться...

Поэтический первоисточник до некоторой степени нейтрален к его музыкальному прочтению (подобно тому, как действительность нейтральна к ее художественному осмыслению): как известно, возможны и нередки различные трактовки одного и того же текста. Примеров тому масса — взять хотя бы мессы и «Страсти» от VII—VIII веков и до К. Пендерецкого. Но нейтрален (и то, подчеркиваем, лишь до определенной степени) только по отношению к трактовке; по отношению же к синтетическому музыкально-поэтическо-

му целому он многое предопределяет — по меньшей мере тему, «программу» произведения. И выбор поэта, отбор стихов характеризуют композитора даже тогда, когда то и другое происходит под влиянием минутного впечатления, настроения. Тем более, когда речь идет о композиторе, чье творчество неизменно связано с поэзией: круг избранных им «единомышленников» говорит о нем самом, о сфере его художественных устремлений.

Свиридов обращается, как правило, к вершинам мировой поэзии — по преимуществу русской и советской [1] — и, зачастую впервые в истории, открывает для музыки то или иное имя, те или иные стихи. Бережно воссоздавая индивидуальные черты разных поэтов, композитор вместе с тем сближает их уже в процессе отбора, контролируемого пристрастием к определенному — хотя и широкому — кругу образов, тем, сюжетов. Но окончательное превращение каждого из них в «единомышленника» совершается под воздействием музыки, властно вторгающейся в поэтический материал и преобразующей его в новое художественное произведение, в котором решающей оказывается индивидуальность композитора.

С самого начала Свиридов ярко заявил о себе как вокальный композитор. Пушкинские романсы 1935 года сразу сделали его имя известным и вошли в «золотой фонд» советской музыки. Хотя возродившийся интерес и обращение к Пушкину в те годы были типичны (в связи со столетним юбилеем), и потому нельзя сказать, что выбор молодого композитора был полностью свободен от влияния общей тенденции, все же немного от тех лет сохранилось произведений, по свежести и органичности прочтения равных элегии «Роняет лес» или искристо-кипучему, юношески-темпераментному романсу «Подъезжая под Ижоры». Это был живой Пушкин, помолодевший на сто лет и потому несколько неожиданный. Самое важное, что здесь состоялась первая встреча Свиридова с одним из воплощений многоликого, но единого героя его зрелого творчества — с большим русским поэтом, чей духовный мир пронизан сокровенными свя-

[1] В частности, из более чем двухсот написанных им песен и романсов — свыше пятидесяти произведений только на слова Есенина и Блока.

зями с русской природой, историей, друзьями-соотечественниками.

Как это нередко бывает, за первым взлетом, когда художнику легко и естественно, как бы само собой удается соприкоснуться со своей основной темой и «дотронуться» до вершины, за этим почти нечаянным взлетом следует трудный и нередко окольный «путь к себе». Не будем останавливаться на том, как происходил этот процесс; заметим только, что выбор стихов не оставляет еще, как это будет позже, впечатления «взаимной предназначенности» композитора и поэта, хотя среди последних были встречи и с Лермонтовым, и с Шекспиром, и с Ван Вэем, и со многими советскими поэтами-современниками, и даже мимолетно с Блоком.

Пятнадцать лет прошло после пушкинских романсов — тема «Свиридов и поэзия» вызревала подспудно и относительно долго, пока не вспыхнула с новой силой в «Стране отцов» на стихи А. Исаакяна (1950). Работа над этой поэмой оказалась для Свиридова поворотным пунктом на пути «к себе», преддверием зрелости и мастерства; индивидуальность его на глазах освобождалась от сковывающей оглядки, художник стал осознавать свой мир и «обживать» его.

Следующие два с половиной десятилетия охватывают творчество зрелого уже мастера, уверенно прокладывающего новые пути. Тут различаются два периода.

Первый из них ограничивается 50-ми годами и проходит под знаком становления крупномасштабного вокально-симфонического жанра. Он начинается «Страной отцов», произведением, явно переросшим рамки камерного состава, но не нашедшим пока иного воплощения; захватывает неоконченную ораторию «Декабристы» (снова Пушкин, и Рылеев, и Кюхельбекер, и др.); имеет в центре «Поэму памяти Сергея Есенина», в которой замысел реализован в полной мере, и замыкается «Патетической ораторией», вырывающейся из концертного жанра на простор массового народного действа. Именно отсюда начинается подлинное открытие для музыки поэзии Есенина и Маяковского. Несмотря на разнонаправленность поисков и разнообразие открытий первого периода, никакая пропасть не отделяет крупномасштабные произведения от более камерных «Песен на слова Роберта Бернса», цикла «У меня отец — крестьянин»,

«Пяти хоров» без сопровождения и многих песен, написанных на стихи советских поэтов (Б. Корнилова, А. Прокофьева, М. Исаковского, А. Твардовского и др.), а их — друг от друга. Напротив, если, опуская жанровые различия, взглянуть с точки зрения принципов воплощения текста, построения цикла, оформления музыкально-поэтической идеи — и самого характера этой идеи, — ясно будет ощущаться общий стержень, объединяющий их.

Тенденции, появившиеся в творчестве Свиридова с начала 60-х годов, позволяют говорить о новом, втором периоде; еще «открытый», он вполне определился стилистически и допускает некоторые обобщения и выводы. В эти годы поэзия Блока становится важнейшим средоточием композиторских помыслов и поисков, едва ли не вытесняющим многие другие поэтические привязанности и интересы: цикл «Петербургские песни», маленькая кантата «Грустные песни», несколько особняком стоящий монолог «Голос из хора», оратория «Песни о России» и еще около двух десятков произведений (написанных недавно и пока не исполненных, а частично не завершенных) — таков размах свиридовской блокианы. Но и Есенин не утрачивает для композитора своей притягательной силы: вслед за интервалом, наступившим после «Деревянной Руси» (1964) и «Двух хоров» без сопровождения («Ты запой мне ту песню» и «Душа грустит о небесах», 1967), в самые последние годы завершается кантата «Светлый гость» и пишется новое многочастное сочинение «Мужик». И еще ряд поэтических имен приносит этот период, из них крупнейшие — Пастернак (кантата «Снег идет») и Некрасов («Весенняя кантата»).

Некрасов — новое для Свиридова имя, но только имя: и некрасовский мотив поэта-гражданина, облюбованный композитором, и близкая некрасовской поэтика народной песенности, воспевания родной природы проходит сквозь все его творчество, играя разными гранями лирики и патетики, нежности и страстности, мужественно сдержанными и общительно открытыми. Поэтому появление имени Некрасова, муза которого не слишком избалована вниманием музыкантов, в веренице русских поэтов, спетых и воспетых Свиридовым, воспринимается как закономерность.

Трудно бывает точно указать, где у художника, особенно такого внутренне цельного, как Свиридов, пролегает граница между знакомым, ожидаемым — и неожиданным, между вариантом уже открытого — и только что добытым, первозданным. Скорее всего, одно прорастает другим, составляя нерасторжимый сплав.

В произведениях этого периода бросаются в глаза и поражают необычайная собранность, сознательный отказ от щедрой романтической красочности — удивительное самоограничение в выборе средств музыкальной выразительности при безошибочно точном их применении, создающее впечатление афористичности высказывания. Появляется камерность особого типа, синтезирующая, «снимающая» жанровую поляризацию прошлого периода. Утверждается та новая высокая простота, которая является следствием переработанной сложности и кажется на фоне современного музыкального творчества парадоксальной, загадочной. Частично она создается необычным сочетанием и слиянием разнородных, иногда далеких стилистических признаков, порознь элементарных, но в совокупности вызывающих ощущение неисчерпаемого богатства, а главное — благодаря особенностям прочтения текста. Что касается музыкально-поэтической идеи и ее воплощения, то и тут в эти годы намечается некоторая трансформация.

Вместе с тем «новое» 60-х и 70-х годов включает в себя и развивает многие художественные принципы, склонности, находки и открытия предыдущего десятилетия. Иными словами, есть некоторая «постоянная», характеризующая «бином» Свиридов и поэзия. Поэтому целесообразным для нас представляется такой путь: сначала выявить «константные» черты, а затем — особенности второго периода по сравнению с первым. По этому пути мы и пойдем. При этом двигаться будем от центра, от самой сердцевины, от произведения, которое сначала словно издали «управляло» поисками Свиридова, пока они не разрешились в нем, не собрались, как в фокусе, а после обернулось стволом, разветвившимся и образовавшим густую крону. Таким произведением, на наш взгляд, является «Поэма памяти Сергея Есенина». Здесь — «солнечное сплетение» сквозных поэтических мотивов и тем, «вариациями» которых пронизано творчество композитора.

Есенин, по крайней мере на данный момент, представляется нам центральной фигурой в творчестве Свиридова. Этому утверждению не противоречит, что к Блоку композитор обращается едва ли реже, что и Блок, и Маяковский, и (из последних открытий) Некрасов, и многие другие находят у него не менее яркое воплощение: к чьим бы стихам ни обращался Свиридов, почти в каждом поэте раскрывается вдруг грань, родственная тому образу мыслей и чувств, который сложился и воплотился в есенинской «Поэме». Объясняется это тем, что, по-видимому, в Есенине и во всем складе его поэзии счастливо сочетались для Свиридова особенности и качества, с наибольшей полнотой совпадавшие с личными его симпатиями, взглядами и устремлениями.

Общение с глубоко близкой по духу поэзией способствовало осознанию и расцвету индивидуально свиридовского. Контакты единомыслия «замыкались» и вызывали к жизни новые музыкально-поэтические образы, музыкально-поэтические лейттемы.

* * *

Одна из главных свиридовских тем — тема поэта, его рождения, судьбы, предназначения. Сама по себе не новая в европейской музыкальной культуре (поэт, художник — избранник эпохи романтизма), в русской музыке впервые столь определенно прозвучала она именно у Свиридова.

Герой его прежде всего русский, а если не русский, то всегда ярко национальный, народный поэт (у Исаакяна — гусан, «угнетенного народа сын»), рожденный в определенной социальной среде (Бернс — «В деревне парень был рожден», Есенин — «У меня отец — крестьянин»), на природе и как бы самой природой, среди трав ворожбиных («Родился я с песнями в травном одеяле, зори меня вешние в радугу свивали»), и потому так органично и нерасторжимо слитый с нею, самозабвенно — до растворения и до последнего дыхания — влюбленный в свой край. В «Поэме памяти Сергея Есенина» мотивы эти сконцентрированы наиболее «густо», но они же — и в «Стране отцов» («Моей матери», «Дым отечества»), а позже — в «Патетической оратории» («Наша земля»), в «Песнях о России», в «Легенде» и «Камне» Исаакяна.

Чувство это глубоко индивидуально, даже интимно; в нем и через него реализуется личность, им она одухотворена.

Свиридовский поэт — гражданин прежде всего. Но гражданственность крайне редко выявляется у него через публицистику, эта черта присуща до некоторой степени только «Патетической оратории». Гражданское чувство его столь же интимно и не крикливо, как чувство любви к родной земле. В этом комплексе — его жизненный стержень. Он играет в каком-то смысле ту же роль, какую у художников-романтиков занимало чувство любви к женщине, и по напряженности, интенсивности ничуть ему не уступает [2]. В этом всепоглощающем чувстве — любовь до боли; обжигающая любовь и затаенная боль слиты воедино, неразрывны.

На гражданско-патриотическом комплексе сосредоточены все душевные силы, вся страсть, вся глубина и сложность чувств. Почти никогда свиридовский поэт не проявляет их импульсивно, а, как правило, возвышенно и строго, и еще — задушевно. Это очень есенинская интонация («Край ты мой заброшенный», «В том краю, где желтая крапива»), но пронизана ею не только свиридовская есениниана: ей созвучны и «Эти бедные селенья» Тютчева, и «Душа моя печальница» из кантаты «Снег идет», и «Вновь богатый зол и рад» из «Грустных песен», и «Ты и во сне необычайна» из «Пяти песен о России», и еще многое другое. Все же затаенная страсть прорывается иногда неудержимо — в финалах есенинской «Деревянной Руси» («Не ищи меня ты в боге»), блоковских «Песен о России» («Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?»), некрасовской «Весенней кантаты».

Тема Родины, сплетенная с темой поэта и его судьбы, — у Свиридова она постепенно утвердилась как тема России — многогранна, ветвиста [3].

---

[2] Эта «подмена» объекта идет от поэзии, к которой обращается композитор: женщина — невеста, жена, мать, сестра — становится символом Родины; особенно последовательно это выражено у Блока, но есть и у Есенина (березка-возлюбленная), и у Исаакяна, и у Некрасова («Матушка Русь»).

[3] Есенинской Руси у Свиридова наиболее близка и Русь Блока (тут поражают даже текстовые совпадения, использованные композитором: например, в третьей части «Поэмы памяти Сергея Есенина» — «Затерялась Русь в Мордве и Чуди, нипочем ей страх», а в

Она — в постоянно и необходимо присутствующих в каждом сочинении картинах природы, особое свойство которой, чьими бы словами ни говорил Свиридов — Есенина ли, Блока ли, Пастернака или Некрасова, — ее одушевленность, символичность, ее таинственность, дарящая изумление, возрождающая ощущение чуда жизни. Композитору всякий раз удается совершить своего рода «скачок» от обостренно воспринятого пейзажа, знакомого и близкого с детства, к философскому осмыслению всеобщей связи времен, сопряженности Родины и мира.

Родина — это и обычаи, жизненный уклад, и обряды. Не ради колорита, не с отношением ученого-этнографа и не с эстетских позиций воссоздает их свиридовский поэт. Для него в этом живая жизнь. Ему в высокой степени присуще умение видеть в них неумирающее нравственное начало. В этом плане особо характерны «Курские песни». Композитор здесь имеет дело не с «авторской» поэзией, а с фольклором; тем заметнее тенденция. «Курские песни» — не обработка в общепринятом смысле этого слова. Свиридов формирует объемный мир и вводит в него, как в страну обетованную, — не для созерцания или любования, а для приобщения к простым и извечным истинам бытия. Это недвусмысленно говорит об определенной нравственной позиции композитора, которая дает о себе знать во всем его творчестве.

Замечательна в этом отношении вторая часть «Весенней кантаты» — «Песня», написанная для двух хоров a cappella, женского и мужского, сопоставляемых по принципу антифона.

Музыкальное претворение этой своеобразной и одновременно типичной в своей ритуальности поэтической формы (вопрос и ответ) настолько органично, так отточено, словно веками осуществлялось в народном бытовании. И в то же время, при всей очевидности опоры на фольклор, — ничего общего со стилизацией, никакой архаики: это живой, пульсирующий современностью подлинник.

Если текст «Песни», ее сюжет, лексика, образная система непосредственно связаны со свадебным обрядом, то музыка, не вступая в противоречие с этим жан-

финале «Песен о России» Блока — «Чудь начудила, да Меря намерила гатей, дорог да столбов верстовых»), и Некрасова.

ром, а откликаясь на него, намного превышает его «локальный» смысл. В ней звучит очень непростой сплав высокой напряженности лирического чувства, затаенной страстности и сдерживаемого умиления — до преклонения и строгой торжественности, возвышенной печали (последнее находит отклик в заключительных словах: «Бел крупен жемчуг — из очей твоих слезы катятся»). Музыка настолько обогащает семантику «Песни», что и любовные слова ее слышатся символически: как будто в лице скромной «дочери крестьянской» воспеваются сама чистота и красота, за которыми угадывается еще более широкий «адресат» — Родина.

Или другая сквозная тема — труд для хлеба: «Песнь о хлебе» из «Страны отцов», «Честная бедность» Бернса, «Молотьба» в «Поэме памяти Сергея Есенина», «Город-сад» из «Патетической оратории» («хлеб будет без пайка...»). Замкнутая цепочка: земля — труд — хлеб. Физический труд. Он тяжел, но прекрасен и радостен преодолением и единением с природой. И все-таки слишком тяжел («Молотьба» Есенина — «За тяжелой сохой эта доля дана»). Эта раздвоенность органична, именно в ней — важная мысль: облегчение труда необходимо, процесс «отчуждения» его неизбежен, но с разрывом цепочки может уйти — и уходит — что-то основное, необходимое для человека. И Свиридов, поэтизируя труд земледельца, показывая его праздничность, вовсе не зовет «назад к сохе» или «к цепу», а стремится сберечь для современников непреходящую ценность его этического содержания. Отдадим себе отчет, что в постановке этих проблем свиридовский поэт намного опередил других, более молодых поэтов и оказался к тому же гораздо зрелее наивных противопоставителей «земли и асфальта».

Родина — это ее история, ее будущее. Герой Свиридова — современник события века, Октябрьской революции, и его судьба неотделима от нее. В «Поэме памяти Сергея Есенина» личность поэта — своего рода модель для исследования глубинных и остроконфликтных психологических процессов, сопутствовавших революции, к утверждению которой герой, трагически переживающий переломную эпоху, приходит не сразу и сложным путем. Социальные потрясения, расколовшие привычный мир, разруха гражданской войны и ее битвы, в которых «отец

и сын могут встретиться» в смертельной схватке (та же тема — в хоре «Повстречался сын с отцом» на слова А. Прокофьева), — все это осмысливается как необходимое: «чтоб шумела рожь и овес звенел»... В то же время революция предстает событием космического масштаба и огромной духовной преобразующей силы — это есенинское восприятие как бы наследует у Свиридова другой поэт, «агитатор, горлан и главарь», для которого вопрос «принимать или не принимать» не решался так мучительно. «Марш» в «Патетической оратории» с его «разливом второго потопа», с его возгласами «Радуга, радуга, дай лёт коням!» или «Эй, Большая Медведица! Требуй, чтобы на небо нас взяли живьем», с колышащим, разверзающим «небесные сферы» звучанием органа словно перехватывает гулкую вибрацию синего «неба-колокола», сотрясаемого исполинскими ударами, которыми поэт в финале есенинской «Поэмы» возвещает гибель старого и приятие нового мира.

С торжественным и величественным «ночным» звоном (месяц — «язык» неба-колокола) как бы сопоставляется на расстоянии воплощенная в финале «Патетической оратории» метафора — «день трезвонится», ликующий и горячий «солнечный» благовест. Вообще истоки глубоко и традиционно русских звонов в свиридовской музыке — не столько в русской музыкальной классике (хотя и там), сколько в поэзии, в том числе есенинской; свежесть поэтических образов всякий раз словно вливает новые соки в это давно испытанное средство музыкальной выразительности.

Возникшая в есенинской «Поэме» тема призвания поэта, смысла его жизни еще дважды впрямую ставится и решается композитором — в финалах «Патетической оратории» и кантаты «Снег идет». При всех различиях, дополняющих и расширяющих тему, в финалах этих трех произведений есть и общее: угол, точка зрения, дающие большой «обзор», позволяющие увидеть поэта в окружении и в «масштабе» космических пространств и времен.

«Крестный путь» поисков истины, при верности до конца себе, своему поэтическому миру, и высокоэтический акт самоотречения «ради вселенского братства людей» — таков путь героя «Поэмы памяти Сергея Есенина».

Призвание поэта в «Патетической оратории» определяет само заговорившее басом светило: «Устану я, захочет ночь прилечь, тупая сонница. Вдруг — ты во всю светаешь мочь — и снова день трезвонится»[4]. «Светить всегда!», лить стихами, искусством свет и солнце «у мира в сером хламе», так, чтоб пала «стена теней, ночей тюрьма», — одна из заповедей свиридовского поэта. Композитор следует ей неукоснительно и не поверхностно: веселая «стихов и света кутерьма», сияющая «во что попало», — эпизод; светить — значит и просвещать, вести к свету; миссия эта требует осознания долга и неусыпного, денного и нощного труда.

В последней части кантаты «Снег идет» композитор, на этот раз с помощью Пастернака, продолжает углублять мысль о предназначении художника.

Интересно проследить у Свиридова развитие еще одной поэтической темы — темы юности, осмысливаемой и оцениваемой, когда она давно уже миновала, с наступлением «осени» жизни. Вступает она элегически («Осень» из «Песен на слова Роберта Бернса») — как тема прекрасной и, словно весна, закономерно и естественно отцветшей поры жизни, мысль о которой полна возвышенной и просветленной грусти; затем, оставаясь элегической, она преобразуется в тему утраченной и оплакиваемой поры свежести и счастья (хоры без сопровождения на слова Гоголя — «Об утраченной юности» и Есенина — «Вечером синим») и, еще трагичнее, — попусту растраченных сил, растраченной юности, отравляющей сознание горечью позднего раскаяния, как, например, в песне на слова Есенина «Есть одна хорошая песня у соловушки», где прорываются даже мелодраматические нотки.

И вот эта тема, «интонационно» одна из наиболее удаленных от главной, неожиданно меняет свой облик, приближается к ней и, вливаясь в «основное русло», оказывается уже темой юности вновь обретенной — в новом поколении. Миниатюра «Юным», написанная на слова четверостишия В. Хлебникова, звучит торжественным посвящением, символом доверия жизни, будущему.

---

[4] У Маяковского эта строфа — от лица поэта: «Устанет то, и хочет ночь прилечь, тупая сонница. Вдруг — я во всю светаю мочь — и снова день трезвонится».

Ее открытый гимнический тон порывает с традиционно элегическим началом в трактовке этой темы.

Обращение к блоковской поэзии вводит в творчество Свиридова новые для него образы и мотивы: «страшный мир» города Блока и Достоевского; люди, замученные жизнью, загнанные на чердаки и в подвалы, гибнущие от беспросветности и тянущиеся к свету, — такая тематика впервые появляется в «Петербургских песнях». Духовные, философские поиски композитора идут через просветленно-задумчивые «Грустные песни», с их антиэкспрессионистским отношением к смерти, — к «Голосу из хора», вершине философской лирики Свиридова, и приводят снова, уже на новом этапе, к теме Родины («Песни о России»).

Традиционная для камерной вокальной музыки любовная лирика занимает у Свиридова среди произведений доблоковского периода скромное место. Она своеобразна по окраске: общительна, светла, открыта и чаще всего говорит о здоровом, простом и непротиворечивом чувстве. Даже когда речь шла о неразделенной, несчастной любви, мягкая и лукавая ирония автора полностью «дероматизировала» страдание. Только поэзия Блока ввела в трактовку этой темы, которая и появляться стала чаще, томительные, напряженно-страстные интонации («Перстень-страданье», «Как прощались, страстно клялись», «На чердаке», «За горами, лесами» и песни последних лет), обогатившие музыку Свиридова новыми для него звучаниями.

Мы бегло наметили сферу наиболее характерных для Свиридова поэтических мотивов и тем. И хотя в центре этой сферы — Есенин, связанный с ним круг образов развивается концентрически, как бы «прорастая» в других поэтов, более всего — в Некрасова и Блока, Пастернака и Маяковского, Исаакяна и Прокофьева, Корнилова, Твардовского; но и они обогащают есениниану отраженным воздействием. Словно лик юного Есенина мужает, воспринимая черты умудренной зрелости.

Образование такой единой системы «кровообращения» происходит, по-видимому, благодаря тому, что Свиридов мыслит себе обобщенный и сложный, идеальный образ Поэта-современника; перед внутренним взором композитора — национальный художник, богато одаренная натура, глаза и совесть, душа и мысль своего вре-

мени, своего народа. Этот-то Поэт и «руководит» процессом отбора «единомышленников», отбором стихов, объединением их в циклы.

Есенинское претворяется у Свиридова не только в тематике, но имеет аналогии и в самых общих чертах и особенностях его музыкального стиля. Это как раз лежит на поверхности: песенность в широком смысле слова, строфичность как основа формообразования, уравновешенность, мелодическая закругленность, тематическая повторность и вариантность, обращение к исконно русской, подчас архаичной музыкальной лексике (как мелодическим оборотам, так и тембро-гармоническим образованиям) и ее осовременивание. И все-таки нельзя сказать, что происходит полная стилистическая нивелировка столь разных поэтов (пусть и избираются у них сходные мотивы). Хотя композитор не склонен к стилизации, все же Исаакян, например, наталкивает его на более суровые, остро «зазубренные» мелодии, ориентальные обороты, мелизматику, усиленную (по сравнению с обычной для Свиридова последовательной диатоникой) хроматизацию; Маяковский вызывает плакатный штрих, патетическую декламационность; Прокофьев — гармошечно-балалаечно-частушечный колорит, который, впрочем, встречается и в связи с Есениным.

Мы не будем останавливаться более подробно на музыкально-поэтических аналогиях такого рода, ибо, интересные сами по себе, они могли бы не столько послужить выявлению основных характеристик свиридовского прочтения текста, сколько лишь уточнить их варианты; ограничимся поэтому констатацией их существования.

При взаимодействии того или иного искусства (скажем, изобразительного) с литературой понятие *трактовки* сюжета, образа имеет два смысла. Это может быть трактовка на уровне иллюстрации; как бы хороша она ни была, она подчинена «первоисточнику», обслуживает его. Иное происходит, когда сюжет переплавляется настолько, что на первый план выдвигается мысль художника-живописца, графика или скульптора, запечатленная средствами *его* искусства; только в таком качестве произведение обретает *самостоятель-*

ную, независимую жизнь. «Внутри» художественной литературы также известно немало случаев, когда целый сюжет, один из существенных мотивов или персонажей произведения заимствуется из легенды или у другого автора и заново обрабатывается. Новая трактовка известного сюжета или образа дарит ему новую жизнь (а его «пересоздателю» — полные и неоспоримые авторские права).

Музыкально-поэтический синтез, поднимающийся над уровнем иллюстрации, также схож с этим явлением.

При этом композитор иногда подвергает текст некоторым незначительным или весьма существенным изменениям — сокращениям, повторам, перестановкам строф или отдельных слов, их замене и т. д. Такие вольности, вызванные разными соображениями и причинами, как известно, встречают зачастую резкую критику. Почему бы? С нашей точки зрения, они полностью оправданны, коль скоро являют собой не бессмысленный произвол, а необходимый элемент композиторской трактовки. Ведь когда создается музыкально-сценическое произведение, литературный первоисточник, будь то даже драма, неизбежно подвергается основательной переработке, и это не только не порицается, но, напротив, считается обязательным, ибо того требует специфика закономерностей оперной драматургии. Даже серьезная трансформация образов, идейная переакцентировка воспринимается как само собой разумеющееся право композитора, лишь бы результат представлял собой самостоятельную художественную ценность. В отношении же так называемых вокальных сочинений традиция подчас отдает пуризмом — достаточно вспомнить нападки Кюи на вольное обращение со стихами классиков. Сами поэты (мы не имеем в виду тех, кто специально пишет тексты для песен) вообще редко терпят вмешательство композитора, ревниво отстаивая самостоятельность и музыкальную завершенность своих стихов. В свое время высказывались даже пожелания, чтобы композиторы ограничивались второсортной поэзией, не посягая на творения великих. Эта тенденция, эти взгляды, охраняющие поэзию от небрежности дилетантов, имеют положительный смысл, если их не абсолютизировать. В конце концов, ведь стихотворение, на которое написана музыка, само по себе от этого не исчезает, не уничтожается и не меняется: что бы с

ним ни сделал композитор, вне музыкального произведения оно остается неизменным и живет своей жизнью. Зато большой музыкант может подарить ему вторую, «параллельную», самостоятельную и в чем-то иную жизнь; разве не стоит ради этого, вступая в синтез, кое-чем поступиться, кое-что утратить, но и обрести новые качества?

Собственно, так ведь постоянно и происходит. А Свиридов, может быть, идет на это смелее других вокальных композиторов. При чрезвычайно тонкой и чуткой реакции на особенности данного поэта, данного стиха, там, где этого требует его замысел, композитор властно вторгается в текст и формирует его по-своему. Подчеркнем, что речь сейчас идет еще не о музыкальной трактовке, а о работе с самим текстом. Можно сказать, что в некоторых случаях Свиридов на основе поэтического первоисточника создает себе «либретто» (как ни необычно звучит этот термин в применении к тексту камерного или симфонического вокального цикла).

Нагляднее всего в этом отношении «Поэма памяти Сергея Есенина» и «Патетическая оратория». Драматургия «Поэмы» — не чисто музыкальная, основы ее заложены в «либретто», необычайно емком и продуманном.

Это не значит, что композитор заранее, до сочинения музыки создает твердый текстовой «костяк» для будущего произведения. У Свиридова — наоборот: в целом сочинение обычно складывается лишь после того, как написано много, гораздо больше музыки, чем входит потом в цикл, для которого отбираются самые необходимые номера. Замысел, таким образом, отливается постепенно, окончательную форму произведение приобретает на завершающем этапе работы, где существеннейшее — «кристаллизация» драматургии (это напоминает работу Мусоргского над «Хованщиной»). Тем не менее, отбирая и располагая в определенном порядке уже готовые части, композитор явно принимает во внимание не только музыкальные, но и текстовые их особенности и связи и ориентируется на те и другие[5].

Так, в начало «Поэмы» ставится часть, текст которой дает ей возможность выполнять роль экспозиции и пролога цикла. Здесь зарождается основная тема, «экспони-

[5] См. об этом также с 121 наст. изд. — *Ред.*

руется» пейзаж «родного края» и на фоне его — герой с тем строем мыслей и чувств, какие предсказаны эпиграфом («...более всего любовь к родному краю меня томила, мучила и жгла»). В то же время текст создает предпосылки (усиленные, разумеется, музыкой) для дальнейшего развития темы: он относительно разомкнут. Заключительная строфа стихотворения звучит несколько обособленно: интонация вопроса в ней контрастирует повествовательности предшествующих четверостиший, она отрывает от созерцания и погружает в осмысление: что такое «жисть» и «быль» этого края? Продолжение, развитие начатого тут размышления ощущается как необходимость.

Кроме того, от текста первой части перебрасываются к последующим разнообразные связующие мотивы. Это видно на примере третьей части. «В том краю» — тот же «край... заброшенный, край... пустырь», что и в прологе. Вот несколько образно-«сюжетных» перекличек: здесь— «желтая крапива и сухой плетень», там — «сенокос некошеный», «солома-риза», «выструги стропил»; здесь — «приютились... сиротливо избы деревень», там — «избы забоченились», то есть речь идет об одном и том же месте действия.

Арка от пролога ведет и к тексту седьмой части, который композиционно схож с первым: тут, как и там, стихи начинаются обращением к краю («Ой ты, синяя сирень, голубой палисад!» — ср. «Край ты мой заброшенный» и т. д.); вслед за тем из цепи взаимодополняющих образов вырисовывается пейзаж, картина, а завершается все вопросом, непосредственно выливающимся из осмысления окружающего («где ж теперь, мужик, ты приют найдешь?»). В тексте седьмой части находят развитие и детали того же пейзажа: «заливные луга не покошены», «хаты брошены».

Другая нить тянется сюда от четвертой части («Молотьба»): там — «золотые снопы», «тучен колос сухой», «вперебой» звенящие на гумне цепы; тут — «опустели огороды», «и примят овес, и прибита рожь...» — растоптано все созданное трудом[6].

---

[6] В следующей, восьмой части эта линия продолжается: жестокие битвы происходят во имя того, «чтоб шумела рожь, чтоб овес звенел».

Эти текстовые переклички способствуют здесь ощущению резкого драматургического перелома. Отсюда начинается второй из двух крупных разделов «Поэмы памяти Сергея Есенина»: тот же край, но время иное — вторглась История («1919»!).

Взрыв назревал, конфликт был исподволь подготовлен в первом разделе: картиной «заброшенности» в прологе, отступлением в четвертой части («За тяжелой сохой эта доля дана») и особенно третьей частью с ее рассказом о драматических судьбах «людей в кандалах», бредущих по дороге «до Сибирских гор», и о мыслях Поэта о своем пути.

В третьей части готовится — предсказанием гибели Поэта — трагическая кульминация и развязка, наступающая перед финалом. И тут в текстах родственные мотивы: «Языком зализет непогода прожитой мой путь» и — с экспрессивным усилением в девятой (о «колосьях-конях», оплакивающих своего певца)—«Будет ветер сосать их ржание, панихидный справляя пляс».

Вместе с тем «Я — последний поэт деревни» — развязка «сюжетной» линии, развивающей лирико-психологическую тему личности и судьбы героя — от пролога, через третью и шестую части к девятой.

Отбор стихов для эпического пласта «Поэмы» и переплетение его с лирико-психологическим продуманны и точны.

Но работа с текстом сказывается не только в том, какие стихи отобраны, как они расположены и в какое взаимодействие вступают друг с другом. Хотя в «Поэме» есть части, в основу которых легли стихи в том виде, как они созданы Есениным («Край ты мой заброшенный», «Поет зима», «Молотьба», «Я — последний поэт деревни»), для остальных либо взяты отрывки более крупных произведений, либо есенинский текст подвергнут сокращениям или другим изменениям.

Так, три из двадцати четверостиший «Иорданской голубицы» стали текстом финала («Небо — как колокол»), а из отрывков поэмы «Песнь о великом походе» составлены седьмая и восьмая части. При этом текст седьмой («1919») относительно завершен и самостоятелен: это одна двенадцатистишная строфа, тогда как восьмая («Крестьянские ребята») «смонтирована» из восьми четверостиший-«частушек») взятых из разных мест поэмы

Есенина. «Монтаж» не свелся к пропускам и механическому нанизыванию стихов в том порядке, как они идут у Есенина: они «перетасованы» между собой, некоторые повторяются — и неоднократно.

Перекомпоновывая четверостишия, Свиридов исходил здесь не только из чисто музыкальных соображений[7]. Анализ композиторского варианта текста показывает, что Свиридовым руководило стремление, во-первых, логически упорядочить нарушенную им первоначальную последовательность стихов, во-вторых, наметить внутри «бесформенного» их потока какие-то разделы, расставить смысловые акценты и придать целому хотя бы относительную законченность. Полностью это реализуется уже с помощью музыки, а в тексте существует как предпосылка, тенденция.

Стихи сгруппированы таким образом, что в разноликой, разнохарактерной людской массе, вершившей революцию и гражданскую войну, где и партизанская «вольница», и с шутками-прибаутками куражащиеся «подросточки», и разгульные анархиствующие элементы, — благодаря припеву-рефрену («Красной Армии штыки да в поле светятся») выделяется, обособляется организованная сила, помогающая слиться, выковаться этим лавинам в одну. Для концовки Свиридов избирает четверостишие, наиболее обобщенно формулирующее смысл событий и тем скрепляющее, подытоживающее вереницу строф: «За один удел бьется эта рать — чтоб владеть землей да весь век пахать» (в «Песне о великом походе» оно вовсе не имеет резюмирующего смысла).

Из разных стихотворений, каждое из которых сокращено Свиридовым, взят текст для объединенных одним названием («Ночь под Ивана Купала») и без перерыва следующих друг за другом пятой и шестой частей, образующих своего рода «диптих» — обрядово-сказочный, лирически-легендарный центр «Поэмы».

---

[7] В той последовательности, какую придал стихам композитор, чувствуется воздействие закономерностей музыкальной композиции, к которой в данном случае текст приспособлен: он не мог бы существовать в таком виде сам по себе, «развалившись» из-за бессмысленных в стихотворении повторов. Уже по ним одним можно предугадать некоторые черты музыкальной формы (в ней сочетаются принципы куплетно-вариационного и сонатного строения), вызванной масштабами замысла.

В пятой части из четырех строф стихотворения «За рекой горят огни» используются три первые. Этот текст дает возможность композитору раскрыть зачарованность, поэтичность мира, окружающего героя «Поэмы», создать ощущение таинственности и ожидания чуда, подготавливающее шестую часть. Поэтические образы не развернуты, легким контуром проступают они в начальном четверостишии — пейзаж летней ночи, дающий широкий простор ассоциациям; в следующем — сказочный «персонаж» («Плачет леший у сосны...»), трогательно очеловеченный; в третьем — жанровая сценка («...пляшет девок корогод») — все эти разрозненные приметы Купальской ночи в совокупности намечают ее атмосферу. Можно предположить, что намерение композитора передать эту атмосферу в музыкальной картине заставляет его отказаться от последней строфы («Кому горе, кому грех, а нам радость, а нам смех. Ой, Купало...» и т. д.), которая не дает нового «живописного» материала, а такие открытые, «громкие» проявления чувств, как «радость», «смех», несомненно выпали бы из задуманного колорита.

Из стихотворения «Матушка в Купальницу» (шестая часть) Свиридов берет лишь первую — лучшую половину, в которой речь идет о рождении Поэта, а вторую, уводящую в сторону от этой поставленной в центр темы, отбрасывает.

Естественность объединения двух частей в «диптих» основывается не только на внешнем признаке совпадения времени и места действия (Поэт рождается на рассвете той же Купальской ночи, в том же лесу, где «плакал леший у сосны», где «погорали мох и пни», куда доносились отголоски хоровода и разыгрывалось у костров экстатическое действо), но и на глубоком символическом смысле. Музыкально-поэтическая идея композитора — обнажить истоки своего героя, связанного с Родиной от рождения и, более того, «по происхождению»: «прелюдия» к рассказу об этом событии и фон рассказа рисуют мир, который не может не породить и словно бы сам порождает Поэта.

Ради воплощения композиторского замысла и производится соответственная «подготовка» стихов.

Этот принцип не является особенностью одной только «Поэмы». Из девяти «Песен на слова Роберта Бернса»

только в одной («Финдлей») текст не подвергся никаким изменениям, во многих же они значительны.

А в «Патетической оратории» вообще нет ни одной части, где Свиридов не «вмешался» бы так или иначе в текст Маяковского, не сформировал его по-своему.

Так, первая часть («Марш») «смонтирована» из первой строфы «Левого марша» и пяти строф (без последней, шестой) стихотворения «Наш марш».

В «Рассказе о бегстве генерала Врангеля» (вторая часть) использовано начало шестнадцатой главы поэмы «Хорошо!» (с небольшим пропуском и заменой отдельных слов; например, вместо «бегут *добровольцы*» — «белогвардейцы», вместо «*кашей грузился* последний эшелон» — «погружался» и т. п.). На эти стихи накладывается молитва: «Ныне отпущаеши раба твоего...». Не исключено, что идея сочетания динамичнейшего рассказа с заупокойной молитвой возникла у Свиридова под влиянием другого произведения Маяковского — поэмы «Война и мир», в третьей части которой поэт перемежает стихи нотными строчками с подтекстованной молитвой — «Упокой, господи, душу усопшего раба твоего...».

Для третьей части («Героям Перекопской битвы») Свиридов берет три из шести строф стихотворения «Последняя страничка гражданской войны», причем и в них кое-что меняет: в первую вводит слова из «Интернационала» (вместо «во славу коммуны, к горе за горой шедший» — «В этот *последний решительный бой* шел ты твердынями Крыма»), а следующую тоже переделывает, «втискивая» в нее мысль из пропущенной строфы (строки «телами рвы заполняли вы, по трупам пройдя перешеек» и «а вы отобрали у них Перекоп чуть не голой рукою» Свиридов пересказывает так: «Своими телами покрыв Перекоп, врага разгромили герои»). Все направлено на укрупнение образов, еще большее обобщение, ибо замысел здесь — создать памятник, фреску, «высечь» барельеф в таком стиле, где совсем не место деталям.

В текстах следующих трех частей меньше свиридовского. «Наша земля» (четвертая часть) просто составлена из концовок тринадцатой, четырнадцатой и пятнадцатой глав поэмы «Хорошо!». Изменений в «Рассказе Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка», положен-

ном в основу пятой части («Здесь будет город-сад!»), немного, но одно — примечательно: это вклинивающееся в предпоследнюю строфу сжатое повторение уже прозвучавшей раньше мысли («Дом дадут... хлеб будет без пайка»), усиливающее ее значительность. В «Разговоре с товарищем Лениным» Маяковского Свиридов пропускает три строфы (цель та же — уйти от деталей) и, кроме того, отказывается от примененного поэтом «музыкального» приема — репризы первого четверостишия в конце стихотворения, заканчивая текст на его кульминационной строфе.

Для финала (седьмая часть, «Солнце и поэт») взяты начало и конец «Необычайного приключения, бывшего с Владимиром Маяковским летом на даче»; само необычайное приключение — вся история «приглашения» и «чаепития» со светилом (почти две трети стихотворения) — пропущено. Это становится возможным благодаря тому, что в конце первого отрывка Свиридов заменяет несколько слов своими: после «А завтра снова мир залить вставало солнце ало. И день за днем...» вместо «...ужасно злить меня вот это стало» — «...оно свой путь по небу совершало». Во втором отрывке произведена перестановка, благодаря которой к высказыванию солнца добавляется еще одна строфа, тоже перефразированная для этого композитором (см. с. 80).

Всеми этими переделками Свиридов добивается большой компактности, емкости текста, укрупнения главной мысли.

В произведениях 60-х и 70-х годов гораздо реже можно встретить следы такой работы; чаще всего стихи берутся целиком, иногда — с небольшими купюрами. Одно из немногих исключений — вторая из «Пяти песен о России». Она названа Свиридовым «Наш путь степной», а в основу ее положена первая часть цикла «На поле Куликовом». Приводим ее полностью, выделяя курсивом текст, взятый композитором (девятая и десятая строки переставлены во вторую строфу, после «О, Русь!»):

Река раскинулась. Течет, грустит лениво
И моет берега.
Над скудной глиной желтого обрыва
В степи грустят стога.
О, Русь [!] моя! Жена моя! До боли
Нам ясен долгий путь!

Наш путь — стрелой татарской древней воли
Пронзил нам грудь.
Наш путь — степной, наш путь — в тоске безбрежной,
В твоей тоске, о, Русь!
И даже мглы — ночной и зарубежной —
Я не боюсь.
Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами
Степную даль.
В степном дыму блеснет святое знамя
И ханской сабли сталь...
И вечный бой! Покой нам только снится
Сквозь кровь и пыль...
Летит, летит степная кобылица
И мнет ковыль...
И нет конца! Мелькают версты, кручи...
Останови!
Идут, идут испуганные тучи,
Закат в крови!
Закат в крови! Из сердца кровь струится!
Плачь, сердце, плачь...
Покоя нет! Степная кобылица
Несется вскачь!

Как река вымывает из берегов мягкую почву, обнажая скалистые глыбы, так поток музыкального замысла словно «растворяет» в себе и уносит все, кроме «словесных глыб» — русла, без которого сам он расплылся бы, «растекся», исчез...

* * *

Мы привели некоторые из наиболее ярких случаев «вторжения» Свиридова в текст, в его композицию, смысл, но рассматривали это «вторжение» в ракурсе, никак еще не раскрывающем особенностей собственно композиторской работы. В очень многих своих произведениях Свиридов не изменяет ни строчки и не пропускает ни слова в избранном стихотворении, а тем не менее и смысл, и нередко композиция в результате оказываются несколько иными, чем у поэта.

Теперь, обращаясь к особенностям музыкального прочтения текста композитором, мы наконец вступаем в глубинные области музыкально-поэтического синтеза.

Одним из существенных аспектов, характеризующих взаимодействие музыки и текста, является соотношение их ритмов.

Подчеркнем, что Свиридов всегда обращается к текстам ритмически упорядоченным — стихам, а не прозе. Нам известно одно исключение, но как раз в нем особенно любопытно проследить, как подтверждается и как реализуется правило.

Мы имеем в виду хор «Об утраченной юности» на слова Гоголя, взятые композитором из шестой главы «Мертвых душ». Отрывок «сокращен и несколько изменен автором музыки» (здесь это оговаривается в нотах специальным примечанием). В данном случае сокращения нас интересуют потому, что благодаря им проза превращается в стихи. И главное заключается не в том, что Свиридов опускает все понятия и лексические обороты, «снижающие» возвышенный строй мыслей, всякий намек на ироническую интонацию, а также все «лишние» определения («охлажденный взор», «неподвижные уста»), оставляя лишь то, что серьезно и просто, — с изменениями такого рода мы уже сталкивались. Главное тут — привнесение «сквозной» ритмической организации, подчиняющей отрывок трехдольному метру, в то время как у Гоголя он, периодически возникая, тут же растворяется в дисметрических фразах. Вот как это происходит (курсивом выделен текст, взятый или — в квадратных скобках — измененный Свиридовым):

«Прежде, давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего *детства, мне было весело подъезжать* в первый [*каждый*] *раз к незнакомому месту*: все равно, была ли то деревушка, бедный уездный городишко, село ли, слободка, — любопытного много [*много любопытного*] *открывал* в нем [*там*] *детский* любопытный [*мой*] *взгляд...*

Теперь равнодушно [,] подъезжаю ко всякой незнакомой деревне и равнодушно [*безучастно*] *гляжу на* ее пошлую наружность; [*дорогу.*] моему охлажденному взору неприютно, мне не смешно, и [*И*] *то, что пробудило бы в прежние годы живое движенье в лице, смех и немолчные речи, то скользит теперь мимо,* и безучастное молчание [*молчат*] хранят мои недвижные *уста* [...] *О моя юность! О моя свежесть!»*

Если отрывок Гоголя можно считать стихотворением в прозе, то у Свиридова получается свободный метрический стих, трехдольный верлибр, к которому так тяготели русские поэты [8].

---

[8] См.: Квятковский А. Поэтический словарь. — М., 1966 (статья: Верлибр).

Возможности, представляющиеся композитору при сочинении музыки на стихи (с точки зрения соотношения их ритмов), удобно показать как две пары «крайностей». Одна возможность — растворить ритм стиха во встречном [9], собственно музыкальном ритме (А); диаметрально противоположная — подчинить музыкальный ритм текстовому (В) [10]. Во втором случае можно либо ($В_1$) подчеркивать все особенности стиха (метр, строку, цезуры, строфическое строение), либо — другой полюс — превращать стихи в прозу, доводя до крайности «курс на синтаксис» ($В_2$).

Свиридов далек от «полюсов»; ему удается гармонично сочетать три момента: периодичность стиха ($В_1$) — со смысловым, синтаксическим строением ($В_2$), а эти две «образующие» — со встречным музыкальным ритмом (А). Гармония эта подвижна, так как она возникает не в какой-то абстрактной точке пересечения трех тенденций, а в довольно широкой области их взаимодействия. Но, в каких бы разнообразных пропорциях ни проявлялись они конкретно в разных частных случаях, у Свиридова, как правило, организация стиха, в том числе и ритмическая, играет первостепенную роль. Она «просвечивает» сквозь мелодический рисунок со всеми его ритмическими видоизменениями, которые только ярче оттеняются такой «канвой» благодаря тому, что последняя не может заставить композитора подчиниться своей инерции, а используется им как один из способов экономии средств выразительности.

Действительно, коль скоро строфическое строение стиха постоянно подчеркивается кадансами и более или менее глубокими паузами в мелодии, то отсутствие последних, слияние строф воспринимается как событие. Напомним, какой резкий перелом (усиленный другими средствами) вносит в третью часть «Поэмы памяти Сергея Есенина» внезапное «вторжение» шестой строфы («И меня по ветряному свею...») в каданс предыдущей.

Или другой пример. Границы мелодии, масштаб ее протяженности иногда определяется полустрофой, обыч-

---

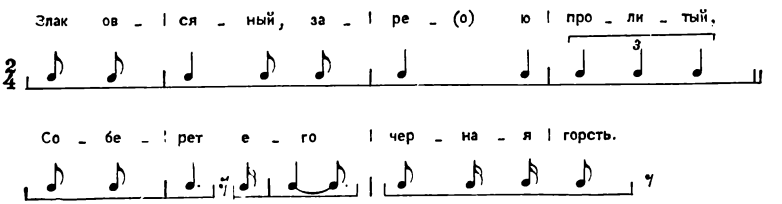
[9] Термин Е. А. Ручьевской (см.: О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века. — В кн.: Русская музыка на рубеже XX века. — М. — Л., 1966, с. 79).

[10] «В» нужно себе представить как некую равнодействующую $В_1$ и $В_2$.

но же — стихотворной строчкой, точнее — тактометрическим периодом: строки не всегда содержат равное количество слогов (стоп, крат); в мелодии же укороченная строка часто занимает столько же времени (тактов), сколько полносложная. Так, в первой части «Поэмы» в четных строфах полустрофа соответствует четырехтакту, а в нечетных строка — двутакту независимо от того, что чередуются семи- и пятисложные строки.

Это типичный случай, норма. Стоит ей утвердиться, как любое ее нарушение — дробление ли внутри строки или изменение установившегося масштаба строки — ощущается как выразительный прием. Каждый можно проиллюстрировать множеством примеров; ограничимся тремя из наиболее убедительных.

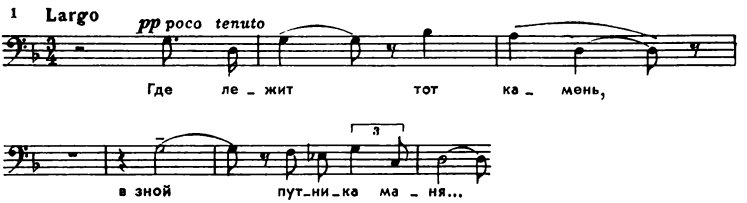
Так, одним из приемов создания яркого образного контраста в среднем разделе девятой части («Я — последний поэт деревни») является сопоставление слитной мелодии строки с раздробленной:



Противоположное и совершенно удивительное впечатление производит необычайно протяженная, «разлившаяся» на целую строфу мелодия третьей части («В том краю»). Особенность ее — «пробегание» в равномерном ритме границ между строками, так что они совершенно сглаживаются, становятся незаметными.

Наконец, выразительность смены масштаба строки легко показать на восьмой части («Крестьянские ребята»), где в запевах строка умещается в такт, в припевах — в двутакт, а в коде расширяется до четырехтакта.

Воздействие тактометрического периода на структуру свиридовских мелодий оттого так постоянно, что в избираемых им стихах интонационно-фразовое членение, как правило, совпадает с метрическим. В случаях же строчного переноса мелодия обычно откликается на это несовпадение, как в «Камне» на слова Исаакяна:

Где лежит тот камень, в зной
Путника маня...

Но может его и игнорировать, как в приведенном ниже примере из третьей части кантаты «Снег идет» (пример 11) или в знаменитом романсе «Роняет лес багряный свой убор», где исполнителю тоже приходится преодолевать концевую строчную паузу, прочно зафиксированную мелодией вразрез с интонацией фразы («Я пью один; вотще воображенье... вокруг меня товарищей зовет»), или в «Прощай!» из Бернса («Любовь, как роза красная... цветет в моем саду»).

Метрическая организация стиха оказывает большое влияние на музыкальный метр, который у Свиридова в основном устойчив на протяжении всего произведения или его крупного раздела. Метрически свободные мелодии встречаются гораздо реже и либо сочетаются с ритмической прихотливостью стиха, либо только кратковременная перемена метра нарушает установившуюся периодичность.

Для Свиридова чрезвычайно характерно такое прочтение ритма стиха, при котором ударным слогам соответствуют длительности вдвое большие, чем безударным. Это очень просто, почти «механически» достигается сочетанием трехдольных музыкальных метров с ямбом, хореем, с разными видами четырехдольников и, наоборот, двудольных размеров — с дактилем, анапестом, амфибрахием. В результате метрическая структура стиха становится более рельефной, выпуклой и обретает новые выразительные свойства.

В ямбических и хореических стихах от повышенной напряженности утяжеленных акцентов, никак не уравновешивающихся соседними слабыми долями, исходит как бы неизрасходованная энергия движения, благодаря которой фраза приобретает особую певучесть, текучесть.

Характерный пример — пролог «Поэмы памяти Сергея Есенина», где хореический метр распет на $^6/_4$.

Трехдольники же в условиях двудольных музыкальных размеров, напротив, оказываются чрезвычайно устойчивыми, вескими — благодаря тому, что акцентированный слог по длительности уравнивается с двумя безакцентными, уравновешивается ими. Достаточно напомнить звучание дактилического стиха в $^4/_4$-ном финале «Поэмы».

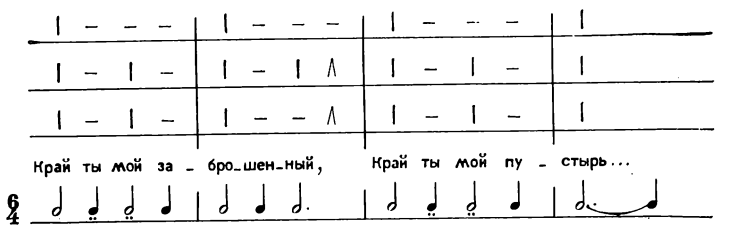
У Свиридова применение такого «встречного метра» становится чуть ли не правилом. По крайней мере, больше половины произведений ему подчинено. В «Песнях на слова Роберта Бернса» — пять из девяти, в есенинской «Поэме» — шесть из десяти, в «Деревянной Руси» — два из четырех, в «Грустных песнях» — два из трех и т. д. Причем бывают случаи, когда утяжеление акцентов проводится равномерно и неизменно от начала до конца произведения. Кроме финала «Поэмы» (где все же есть ритмические варианты) можно вспомнить финал «Песен о России» («Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться? Царь, да Сибирь, да Ермак, да тюрьма...» — тоже дактиль в размере $^2/_2$) с его упорством, истовостью заклинания; третью часть «Деревянной Руси» — «Я странник убогий», где вязкое бормотание амфибрахия в размере $^4/_4$ звучит простодушнее, светлее; или «Прощай!» из бернсовского цикла (ямб в размере $^6/_8$), в котором неиссякаемость движения соответствует и теме дороги и, главное, через край переливающемуся потоку чувств героя.

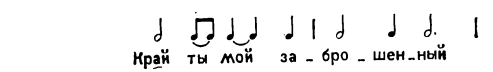
Установившаяся равномерность, постоянство ритмической формулы такого (или любого другого) рода время от времени нарушается. Удвоения ударных слогов чередуются с ритмическими рисунками, где они равнодлительны или, наоборот, трех-, четырех- (или более)-кратно расширены относительно безударных слогов. У Свиридова подобные «аномалии» часто бывают вызваны воздействием р е а л ь н о г о ритма стиха, почти никогда полностью не совпадающего с метром. Заметим, что нередко эти несовпадения игнорируются композитором, который склонен подчинять их заданной формуле; когда же он позволяет им проявиться, мелодия обогащается оттенком повествовательности. В других случаях причиной нарушения остинатной ритмиче-

ской формулы оказывается синтаксическое строение, фразовое или эмфатическое ударение.

Отклонения, происходящие на фоне равномерности (и благодаря ей), тут тоже привлекают к себе повышенное внимание и концентрируют его на смысловых моментах. Они (отклонения) действуют тем сильнее, чем более спорадически возникают (Свиридов прекрасно умеет реализовать эту закономерность). Периодичность же появления несколько сглаживает их смысловую роль; в этих случаях они в большей степени воспринимаются просто как индивидуальная особенность данной песенной мелодии, как проявление гибкости, относительной самостоятельности музыкального ритма.

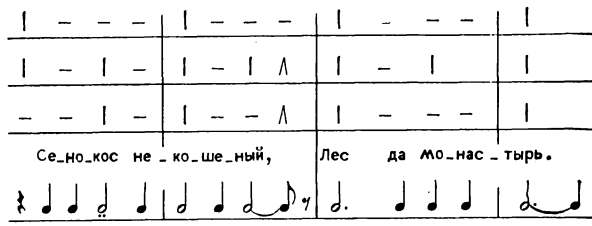
Поясним примерами.

С первых же тактов первой части «Поэмы» устанавливается мелодико-текстовой ритм типичного рисунка [11]:

Над текстом верхняя строчка — контрольный ряд тактометрического периода (четырехкратного четырехдольника первого), средняя — хореического метра, нижняя — реальный ритм стиха. Под ним — мелодико-текстовой ритм, который, как видим, совпадает с хореическим метром и «не реагирует» на то, что ритм стиха

[11] Когда слоги распеваются, мелодико-текстовой ритм, как известно, отличается от ритма того же напева, изолированного от текста, поскольку распетый слог воспринимается как нераздробленная ритмическая единица. Поэтому ритм данного напева:

проявляется как мелодико-текстовой ритм указанного в схеме рисунка.

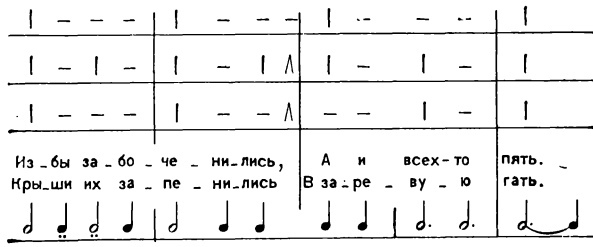
на момент отклоняется от хорея: несмотря на безударность седьмого слога, он усиленно акцентируется. Заметим это, а прокомментируем ниже.

Ритм следующих строк не совпадает с хореем, но, за исключением начала, укладывается в четырехдольник:

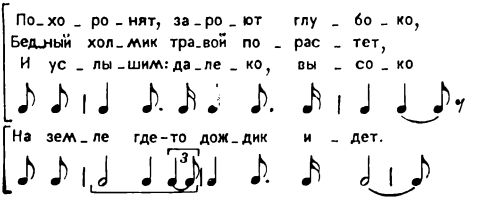


Здесь отклонения от «формулы» вызваны реальным ритмом стиха; в первом такте изменение почти незаметно — и все же вносит живую естественность в произнесение, в третьем — приковывает внимание к слову «лес».

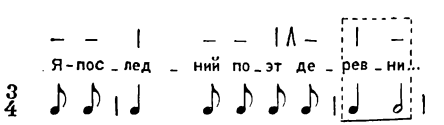
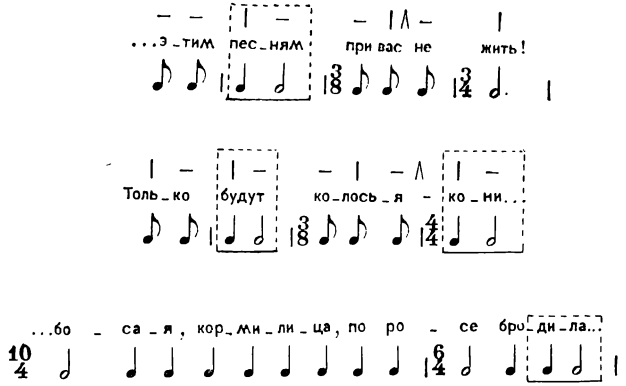
Но самое интересное происходит в следующей строфе:



Как видим, безударный третий слог в обоих случаях подчиняется удвоению. Тем большее впечатление производит нарушение «формулы», торможение в конце фразы — будучи проявлением собственно музыкального ритма, оно все же придает значительность словам «а и всех-то пять», но только в первый раз, а во второй, при повторении, этот ритм уже не акцентирует смысла слов, с которыми связан, а просто закругляет, завершает мелодию, поскольку оказывается сам регулярным, периодическим.

В приведенной группе примеров ритмическое разнообразие вносится в мелодию при помощи тонко использованных предпосылок, имеющихся в структуре самого стиха. В следующем примере (первая из «Грустных песен») отклонение вызвано исключительно желанием подчеркнуть смысл определенных слов (что это так, подтверждается отсутствием расширения в аналогичных местах третьей и четвертой строф); оно однократно и разительно:

Такое решение, совпадающее обычно с мелодической кульминацией и предшествующее кадансу, способствует вместе с тем формированию самой мелодии, безотносительно к тексту, но применяет его Свиридов тогда, когда бифункциональность приема «работает» осмысленно.

Ритмические рисунки Свиридова просты, даже элементарны. Они, если так можно выразиться, песенно-повествовательны; ритм напева чаще всего совпадает с мелодико-текстовым, так как внутрислоговые распевы редки и нешироки — содержат всего по два звука. Композитору не только не свойственна ритмическая изощренность, как ее обычно понимают, но даже сочетание разнообразных длительностей в пределах одного сочинения встречается нечасто, даже обычная синкопа — редчайшее явление.

Один вид синкопы, впрочем, для Свиридова очень характерен — это синкопа, образованная ритмическим расширением безударного окончания слова:



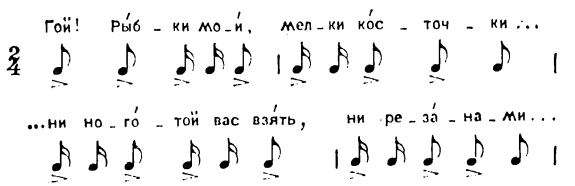
Эта особенность — частное проявление более общей тенденции композитора расширять последний в строке слог (на что мы обратили внимание выше), как ударный, так и безударный. Причем нередко расширения бывают чрезвычайными, во много (до 24 раз) превосходящими основную единицу ритмической пульсации («За рекой горят огни-и-и-и-и-и-и...», «Ой, Купала, Купала-а-а-а-а...», «Вышел зараня дед на гумно молоти-и-и-и-ить», «За один уде-е-е-е-е-ел... Бьется эта ра-а-а-ать», «Ты запой мне ту песню, что прежде-е-е-е...», «Ты и во сне необычайна-а-а», «Под насыпью во рву некошено-о-ом...», «В Нижнем Новгороде с откоса-а-а-а...» и т. д. и т. п.). Этим передается манера протягивать, «допевать» фразу, слово, характерная для русского народного говора, для былинно-сказового склада речи; не случайно такие «растяжки» свойственны буквально каждой из «Курских песен»: Свиридов применяет их даже тогда, когда в оригинальном напеве они не столь выражены. Кроме того (это относится не столько к самому ритму, сколько к особенностям вокализации), до конца используется полное, всей грудью дыхание, благодаря чему фраза приобретает особую полетность, «зычность» (одна из ремарок Свиридова). Протянутые, активные «мужские» окончания звучат с эпической устойчивостью, широтой, привольностью. Хотя этот прием — не изобретение Свиридова (он встречается, например, в песнях Мусоргского — «На Днепре», «Дуют ветры», в «Калист-

рате», в песне Варлаама), тут он сильно развит и стал одной из характерных черт стиля.

И эта черта, в свою очередь, оказывается одним из проявлений еще более общей стилистической особенности. Дело в том, что Свиридов стремится подавать текст не просто отчетливо, а особо выпукло, укрупненно, со значительностью.

Отсюда, с одной стороны, тенденция к временно́му его расширению [12]. Хотя это одно из свойств вокальной музыки вообще, у Свиридова оно реализуется своеобразно. Как правило, расширение у него более значительно, чем обычно: Свиридов — композитор медленных темпов. Кроме того, в музыке его много воздуха, простора: паузы в вокальной строчке, заполненные «звучащей тишиной» оркестровых реплик, дают вслушаться, вдуматься в то, о чем поется.

С другой же стороны, это стремление претворяется в повышенной акцентности его музыки и в ритмических расширениях.

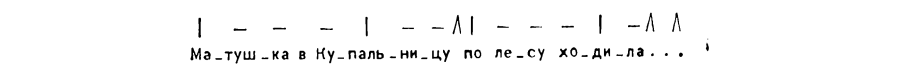
В ряде случаев эти тенденции проявляются порознь. Интересный пример находим в восьмой части «Поэмы», где особую четкость, упругость и напористость придают частушке нарочитые и последовательные несовпадения словесных ударений и метрически сильных долей напева: они идут «вразрез», «поперек» друг друга. Таким образом, в такте оказывается вдвое больше акцентированных звуков:

Встречаются также и ритмические расширения, не связанные с повышением акцентности (когда расширяются не отдельные звуки, а построение в целом), но чаще все-таки эти тенденции проявляются в одновременном действии: мы видели это и в случаях приме-

[12] В данном случае имеется в виду астрономическое время, затрачиваемое на пропевание стиха, — обычное «проговаривание» занимает меньше времени, пение «растягивает» текст.

нения «встречного метра», и при акцентировании безударных окончаний слов и фраз.

Но особенно ярко эти тенденции видны, если рассматривать соотношение ритма стиха и мелодии не статически, не в масштабе строки, даже строфы, а в развитии, в динамике, на протяжении целого номера.

«Плавно, как рассказ» — эта ремарка к шестой части «Поэмы» реализована в музыке. Стихотворение с его длинными строками, в которых преобладают безударные слоги (их 9 на 4 ударных), само создает предпосылки для неторопливой, певучей, свободно текущей речи:



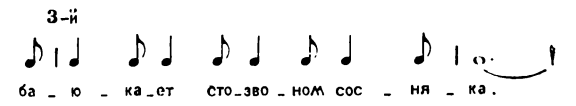
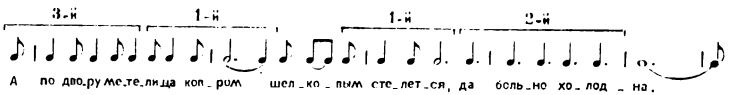
Музыкальный ритм совсем «расковывает» произнесение, нивелируя ритмическую периодичность стиха. Это достигается метрической переменностью, «скрадыванием» цезуры в середине строки, непериодичным расширением отдельных слогов (часто безударных и тогда мягко синкопированных). На протяжении трех строф-двустиший из одной и той же простейшей комбинации длительностей (спокойных четвертей, время от времени застревающих на еще более спокойных половинных нотах) складываются — как будто импровизируются — все новые и новые варианты.

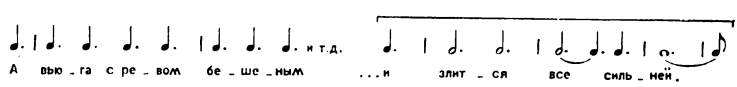
В четвертой же строфе возникает качественно новый ритм. Здесь — кульминация «Ночи под Ивана Купала», апофеоз, в экстатическом, итоговом звучании которого ритм играет немалую роль. Помимо замедления темпа и стабилизации метра, происходит еще ритмическое расширение (примерно вдвое: если в предыдущих строфах каждая стихотворная строка — 13 слогов — укладывалась в среднем в 18 четвертей, то тут их около 35 на строку). Другой особенностью является увеличение акцентности, подчеркивающей почти каждый слог. В то время как в строке по-прежнему четыре ударения, у Свиридова число акцентированных звуков возрастает вдвое:

Родился́ я с пе́снями́ в тра́вно́м одея́ле́,
Зо́ри́ меня ве́шние́ в ра́дугу свива́ли́.

Ритмическое развитие у Свиридова — одно из действенных формообразующих средств. Естественно, что наибольший интерес в этом отношении представляют целеустремленные, динамичные композиции, поскольку в остальных случаях наблюдается одно из двух: либо множество более или менее соотносимых друг с другом свободно рассредоточенных ритмических вариантов (тип повествования, монолога — например, хор «Об утраченной юности», «Разговор с товарищем Лениным»), либо неизменная, статичная ритмическая формула, сопоставляемая со своим же вариантом или другой, самостоятельной формулой (песенный тип — «За рекой горят огни», «Героям Перекопской битвы»). Заметим, что в творчестве 50-х годов эти три типа ритмической организации (назовем их условно динамическим, повествовательным и песенным) довольно ясно дифференцированы. Именно в первом из них наметились тенденции, которые выкристаллизовались в 60-е годы и послужили основой сближения всех трех.

Тенденции эти таковы: в первой строфе — своего рода экспозиции — представлено несколько (два-четыре) ритмических рисунков; в следующих строфах каждый или некоторые из них разрабатываются, поочередно или в комплексе; при подходе к кульминации ритм стабилизируется; на кульминации появляется новый ритмический рисунок, а после кульминации развивается либо ее ритм, либо один из прежних вариантов.

Все эти черты можно продемонстрировать на примере второй части «Поэмы памяти Сергея Есенина». Строфы есенинского стихотворения представляют собой шестистишия (их четыре), каждое из которых распадается на два равных законченных предложения. У Свиридова здесь масштаб мелодии задает не строка, как обычно, а полустрофа. Ритм мелодии первой же полустрофы содержит три характерных рисунка:

Со вторым предложением мелодия повторяется — с небольшим ритмическим вариантом-расширением (первое предложение занимает шесть тактов, второе — тоже, но один из них — $^{15}/_{8}$ вместо $^{12}/_{6}$). В мелодии третьей полустрофы все три рисунка разрабатываются таким образом, что третий служит «разбегом» к первому[13], а второй используется для местной кульминации:

Это предложение несколько короче, а следующее, целиком построенное на третьем ритмическом рисунке, сжато до трехтакта. Первая половина следующей строфы, занимающая четыре такта, продолжает это суетливое движение, а во второй половине ритм стабилизируется: тут устанавливается неуклонный выровненный ритм (второй рисунок) и скандируется вплоть до кульминации, где появляется новое соотношение длительностей, воспринимаемое как его расширение:



В последней (четвертой) строфе господствует выровненный ритм; но если в первой ее половине он звучит аморфно, то в заключительном предложении, группируясь вокруг протянутых звуков, он участвует в рождении новой мелодии с самостоятельным ритмическим рисунком. Здесь, в коде, вторая, тихая кульминация части, а также и самое большое расширение: полустрофа занимает десять тактов. Мы намеренно фиксируем внимание на количественном показателе, поскольку и в разно-

[13] Этот ритм дальше развивается и «изживает» себя в оркестровой партии.

масштабности построений отражается динамичность временно́й организации. В таком «развороте» самостоятельность музыкального ритма по отношению к стихотворному выглядит особенно убедительно.

Перечисленные выше тенденции — вместе и порознь — можно наблюдать и в «Молотьбе», где на кульминации в вокальную партию пробивается ритм «работы», ритм стука цепов, возникший раньше в сопровождении [14], и в «Патетической оратории», особенно в финале, и во многих других произведениях.

Одна из бросающихся в глаза особенностей временно́й организации многих произведений 60-х и 70-х годов — их подчеркнутая и последовательная «квадратность»: композиция кажется состоящей из одинаковых «блоков», каждый из которых в свою очередь включает в себя ряд «ячеек», «кирпичей» меньшего масштаба. Масштаб, заданный первой стихотворной строкой или двустишием, строго выдерживается, так же как и четкая структурная расчлененность строк и строф.

На фоне, вернее, на почве такого утрированно песенного типа организации, сливаясь с ним и изнутри преобразуя, но не нарушая его «квадратной» структуры, действует показанная выше тенденция целеустремленного ритмического развития (динамический тип). Принципиально новое тут в том, что ритмические контрасты отсутствуют, варианты отличаются один от другого незначительно, а композиторская работа напоминает ювелирную. Это прекрасно согласуется с тяготением к миниатюризации и статике, которые также характерны для творчества Свиридова последнего десятилетия.

В первой и четвертой частях «Деревянной Руси» мы найдем все эти особенности.

Так, в первой части («Прощай, родная пуща») начальная строфа содержит четыре ритмических варианта: 1) с раздробленной второй и четвертой долями такта, 2) с дроблением только в четвертой доле, 3) с дроблением затакта и четвертой доли, 4) с дроблением третьей

[14] Интересно, что тот же ритм мы находим в «Песне о хлебе» из «Страны отцов».

доли. Вторая строфа идентична первой, с той небольшой разницей, что первая строка тоже подчиняется ритму второй. В третьей строфе повторяется только третий вариант — четыре раза. Здесь начинается нарастание, продолженное в первой половине последней строфы, где используется второй вариант: мелодическое движение постепенно как бы «очищается» от восьмых и, наконец освободившись от них и обретя новый ритм, «воспаряет» на кульминационном заключительном двустишии — «чтоб прозвенеть в лазури кольцом незримых врат».

Аналогичен план ритмического развития четвертой части: в предкульминационной строфе повторяется один из трех предшествующих вариантов, а с кульминационной фразой — «Не ищи меня ты в боге, не зови любить и жить» — появляется новый ритмический рисунок.

На песенной же почве, в сочетании с теми же особенностями целеустремленной ритмической организации реализуется и повествовательный, монологический тип синтетического музыкально-поэтического произведения. Сочетание этих трех начал (песенного, динамического и повествовательного) резко повышает «емкость» композиции, позволяет в небольшом объеме сконцентрировать большое и глубокое содержание. В качестве примера здесь только назовем «Голос из хора», который ниже мы будем рассматривать уже с точки зрения всего комплекса средств музыкальной выразительности.

* * *

Хотя в творчестве Свиридова мы найдем разные типы интонирования текста — и ритмизованное чтение («Рассказ о бегстве генерала Врангеля»), и речитацию (там же, «Финдлей»), и изображение ораторских приемов («Марш»), и ариозную манеру («Наша земля», «Разговор с товарищем Лениным»), — все же они встречаются эпизодически и не характерны для композитора, почти не несут на себе отпечатка его индивидуальности. Совершенно иное дело — произведения с песенным или песенно-декламационным типом мелодии: тут автор угадывается безошибочно с первых же тактов. Мелодика этого типа должна быть предметом отдельного исследования. Здесь же мы затронем только один из аспектов этой темы: отметим некоторые типич-

ные для Свиридова приемы создания образного соответствия мелодии тексту.

В лучших из свиридовских произведений — а таких много — мелодия настолько сливается, срастается со стихом, что кажется: иначе и сказать, не только что пропеть, нельзя. Происходит это совершенно естественно, без малейшего нажима. Исчерпывающе определить причины возникновения такого эффекта, по-видимому, вообще невозможно (это касается не только Свиридова); обычно приходится удовольствоваться лишь общими предпосылками. Основные из них кроются в тонком слышании эмоционального строя текста в целом и отдельной фразы, ее подъемов и спадов, фразовых и эмфатических ударений — в частности, в способности чутко улавливать подсказываемые им жанровые, красочные или другие возможные ассоциации и, наконец, в умении преобразовать, воплотить все это в яркую мелодию. Органичное сочетание этих качеств с песенной интерпретацией стиха, создающей, как известно, предпосылки для наиболее обобщенного отражения в музыке его образного содержания, составляет одну из важных и своеобразных особенностей произведений Свиридова. Выразительная сама по себе, песенная мелодия возникает у Свиридова как бы в результате интеграции многих и разных «характеристик» стихотворения и является их концентрированным «иновоплощением».

Часто концентрация так велика, что мелодия первой же фразы-строки оказывается своего рода музыкально-образным тезисом, в процессе развития которого становление собственно мелодических закономерностей согласуется со всеми смысловыми поворотами текста. Примеров тому — множество, особенно среди произведений на слова Есенина (тезисно звучат начала почти всех частей «Поэмы», «Деревянной Руси», хоров), потому, может быть, что в первых строках его стихотворений часто выражена основная мысль, определенное настроение.

«Я — последний поэт деревни»... Основной тон мелодии (*соль-диез*) будто магнитом притягивает к себе все интонации, никнущие к нему и надолго на нем застревающие; в его монотонной повторности, в тяжелых, растянутых окончаниях фраз слышится усталость. Начальная попевка с акцентированной одинокой вершиной («по*сле*дний» — вот что подчеркнуто интонацией) и тор-

можением в конце предельно выразительно сказана и в то же время мелодически закруглена, пропета. Словно в пустоте, повисают фразы, расчлененные паузами, позволяющими вслушаться и вдуматься в эту пустоту, в это одиночество. «Скромен в песнях... дощатый мост...» В манере интонирования, в самом звучании двух падающих, «кланяющихся» параллельных кварт — скромность, смирение. Второе двустишие («За прощальной стою обедней кадящих листвой берез») — очень близкий мелодический вариант первого, объединенный в слитное предложение.

В первой половине второй строфы («Догорит золотистым пламенем из телесного воску свеча...») из начальной интонации разрастается мелодия, на одном дыхании взлетающая к вершине и тут же скатывающаяся широкими волнами-уступами: как будто сквозь отрешенную скорбь внезапно прорывается глубокая боль, страдание. Вспышка мелодического распева, суммирующая двустрочие в единое слитное построение, сменяется учащающимся дроблением — словно все труднее выговаривать слова («и луны часы деревянные... прохрипят... мой двенадцатый час»). На слове «прохрипят» мелодия спускается в низкий регистр — у тенора естественно приглушенные, хрипловато окрашивающиеся звуки; а в последней фразе появляется «жестокая», несколько даже надрывная интонация (скачок из затакта на септиму с протянутой вершиной и поступенным спуском к тонике), передающая состояние «смертной тоски» Поэта.

Свободное, непринужденное, как бы спонтанное течение «омузыкаленной» речи, дыхание, ритм и интонации которой регулируются смыслом текста, состоянием героя, складывается в закругленные, замкнутые мелодические построения песенного типа.

Интонационный строй мелодии опирается на два источника: на попевки более раннего происхождения, связанные с крестьянской песенностью и характерные, в частности, для народного причета, плача (они же были интонационной основой пролога), — главным образом в первой строфе, и на лирически распевные, открыто эмоциональные, связанные с бытовым романсом XIX века,— во второй строфе, перекликающейся в этом отношении с третьей частью «Поэмы». Сочетание двух интонационных истоков — городского романса и крестьянской песни—

чрезвычайно гармонирует с есенинской поэтикой. Особенно уместно оно в применении к текстам, где картины «натурального» деревенского пейзажа («В том краю, где желтая крапива и сухой плетень...») соседствуют с «жестоковатостью» таких оборотов, как «я одну мечту, скрывая, нежу», «...зарежу под осенний свист», «поведут с веревкою на шее полюбить тоску» и т. п. Вообще такой интонационный сплав связан у Свиридова с характеристикой Поэта, с лирико-психологическим началом.

Иной слой интонаций кладется в основу мелодики тех произведений, где господствует эпическое начало, где «герой» — природа, народ, труд: это связанные с древнейшим календарно-обрядовым циклом квартовые, трихордные, пентатонные попевки. Они либо служат остовом, из которого, как из ячеек, строится развернутая мелодия — как во второй части «Поэмы» («Поет зима»), где все разрастается из начальной фразы, воспроизводящей обобщенную интонацию зова, клича; либо, как в пятой части («За рекой горят огни»), выступают во всей первозданной чистоте, наготе и элементарности.

Интересный случай создания яркого интонационного контраста находим в «Молотьбе». От основного тематического материала этой части, с ее радостным настроением и свежей атмосферой ясного раннего утра, бодрого и сноровистого труда, веет извечностью, архаикой: она — в трихордных мотивах, в пентатоничности мелодии, ее ладовой переменности, в потенциальной устойчивости любого звука. В небольшом «лирическом отступлении», неслучайность и значительность которого всеми средствами подчеркивает композитор, эти обороты сменяются совсем иным, гораздо более поздним слоем интонаций с напряженной восходящей малой секстой. «За тяжелой сохой эта доля дана» — распевается на мелодию, напоминающую припев «Утеса» («И утес человека того не забыл...»). Ассоциация с одной из песен «разинского» цикла вносит социальный мотив (труд тяжел не только физически, но и потому, что не свободен), а интонационное сопоставление оттеняет этот эпизод, вырывая его из образной системы части и перекидывая смысловой «мост» к прологу и к третьей части.

Семантика этих обобщенных, отстоявшихся интонаций может в зависимости от контекста проявляться по-разному, но никогда она полностью не исчезает, всегда

вносит свою «лепту» в создание музыкально-поэтического образа. Так, в восьмой части «Поэмы» («Крестьянские ребята») Свиридов не использует столь популярных интонаций «Яблочка», подсказываемых текстом, а создает оригинальный частушечный напев, интонационной основой которого становится трихордный мотив, многократно использованный в предыдущих частях: здесь он звучит хлестко и остросовременно, и все же его древняя крестьянская основа присутствует, ощущается в подтексте.

Среди произведений последнего периода встречаются случаи хоровой речитации, при которой текст на протяжении развернутой части скандируется равными длительностями. Прием этот вызывает ассоциации с древнейшими языческими обрядами, он чрезвычайно экспрессивен и оказывает сильное непосредственное воздействие своей фанатической неотступностью заклинания. Именно в этом плане он применен, например, Глинкой в «Руслане» («Лель таинственный, упоительный...»), Стравинским в «Свадебке» («Чесу, почесу настасьину косу...»), но в обоих случаях эпизодически. В песне «Светик Савишна» Мусоргский провел его последовательно через всю пьесу — оттуда истовость мольбы. Правда, здесь этот прием реализован в иной ситуации — не обряд, не массовое действо, отрешенное от индивидуальности, а, наоборот, крик одинокой души о человеческом сострадании, — и оттого иная жанровая окраска, дополнительные оттенки.

Совершенно своеобразного, небывалого эффекта достигает Свиридов в первых частях кантаты «Снег идет» (об этом — ниже) и «Весенней кантаты».

«Весенний зачин» дышит свежестью и полнотой жизни, наливающейся упругой молодой силой расцвета. Наступающая после вводной песенной фразы резкая смена поэтического метра увлекает за собою все голоса. Ни на момент не останавливаясь, не ускоряя и не замедляя движения, без единой ритмической цезуры они скандируют некрасовский пятистопник: «Хорошо, светло|В мире божием, |Хорошо, легко,|Ясно на сердце|... Мы идем, идем,|Остановимся,|На поля, луга|Полюбуемся...» и т. д. Сто сорок стихов (считая все повторы) укладываются в такое же количество тактов однотипной структуры: в каждом из них мелодия, «вспорхнув» с сильной

доли вверх на кварту, терцию или секунду, там застревает, отчеканивая каждую восьмую. Несмотря на это, хоровая речитация нимало не монотонна; она легка, воздушна, полетна. Звенья-однотакты так соотносятся с развернутой композицией, в которую они сливаются, как мелкие волны, как непрерывное напористо-тревожное движение быстрых струй («Шумят, бегут воды вешние») — с широким водным пространством, издали принимающим вид зеркальной глади, со статикой светлого пейзажа-состояния («Зеленеет лес, зеленеет луг, где низиночка, там и зеркало...»).

Положенный в основу лирический отрывок из некрасовской поэмы не имеет, казалось бы, никакого отношения к обряду, не содержит никакой мольбы, да и вообще никаких очевидных предпосылок для применения музыкальных средств, привносящих в него оттенок заклинания (тот же пятидольник во второй части распет в переменном метре, фразами широкого дыхания, с глубокими цезурами). Музыка, однако, проявляет то, что не лежит на поверхности, что растворено в подтексте: магия весеннего пробуждения, исповедальная открытость и щедрость души, великая окрыляющая приобщенность ее ко всему сущему («По водам плыву белым лебедем, по степям бегу перепелочкой...», «залетаю в дом сизым голубем» и т. д.) — все это дает соки своего рода пантеистической молитве, в которую выливается «Весенний зачин».

Свиридов охотно прибегает к различным музыкальным жанрам — частушке, народным обрядовым песням, маршу, балладе, застольной, гимну и т. д. — как к средству образной характеристики. Особенно действенно это средство тогда, когда текст не дает прямых и бесспорных оснований для применения того или иного жанра (как, например, «Марш» в «Патетической оратории» — «Разворачивайтесь в марше!», «Бейте в площади бунтов топот!» или гимн «Героям Перекопской битвы» — «Слава тебе, краснозвездный герой!») и когда жанр оказывается как бы угаданным, найденным и дается не во всей полноте своих признаков, а скорее намеком или в сочетании с чертами другого жанра, когда он многозначен.

Таков марш-баллада в «Возвращении солдата» на слова Бернса, передающий окрыленную походку воина,

некоторую его внешнюю суровость, эмоциональную сдержанность, создаваемую только музыкой (объяснение в любви — и это звучит очень современно — тоже идет на теме марша: «Я сказал ей: ты светлей, чем этот день погожий, и тот счастливей всех людей, кто всех тебе дороже»), и выливающийся в марш-ликование (уже без слов), торжествующий радость встречи, верности, жизни.

Таков же и гимн-монолог «Юным» на слова Хлебникова: гимническое тут распознается только по широким интонациям, их утвердительному характеру, по торжественно-замедленному темпу, светлой колокольной звучности фортепианной партии.

В четвертой части «Патетической оратории» («Наша земля») очень выразительна внезапная смена ариозо-пасторали пунктирно намеченным, несколько тревожным, настороженным маршем («...где с пулей встань, с винтовкой ложись»). Сразу снимается некоторая риторичность лирического раздела: как сквозь прозрачный занавес, проступают фигуры «солдат Революции», слышится мерный шаг дозорных... Или в «Крестьянских ребятах», где в коде из разухабистой частушки выковывается массовая песня-марш, сопровождаемая «цокотом копыт»: преображение пестрой разноликой массы в монолитный организованный «отряд» совершается как будто на глазах.

Наличие программы, текста всегда сильно активизирует красочные, изобразительные возможности музыки. Это общее положение у Свиридова претворяется в рамках строгого отбора, самоограничения, доходящего до аскетизма. Тем большую значимость приобретает каждый из элементов, составляющих звучность: ни один из них не нейтрален, каждый осмыслен, содержательно насыщен и занимает свое незаменимое место в образной системе произведения.

Очень важную роль у Свиридова играет точность тембровой характеристики — как вокальной, так и инструментальной.

Часто композитор исходит из самых простых и естественных ассоциаций: Есенин — конечно же, тенор (и в «Поэме», и в «Деревянной Руси»), а Маяковский — несомненно бас; представить себе другое решение так же трудно, как Годунова или князя Игоря, поющих тенорами, а Снегурочку — меццо-сопрано.

Естественным образом распределяются «партии» и в «Курских песнях», где женщины — группа альтов, альт соло или, эпизодически, для более яркого контраста, сопрано — ведут свою «роль» (первая часть — девушка до замужества, в третьей — просьба о родительском благословении, четвертая — материнство, в пятой — въедливые причитания обиженной жены, шестая — раздумье о неволе, о доле женской), басы — свою (это мудрые старцы, хранители семейного очага; в третьей части они заводят свадебный обряд, в пятой — осуждают «рассукина сына Ваньку») и т. д.

Но вот в финале кантаты «Снег идет» звучание детских голосов, особенно после женского хора двух предшествующих частей, оказывается неожиданным. Оно придает произведению особый, непредвиденный, вероятно, поэтом смысл (об этом речь пойдет ниже).

Тонкие находки бывают у композитора в области тембровой и регистровой драматургии вокальных партий. Вспоминается почти осязаемая иллюзия весеннего потепления и мягкости, возникающая в коде второй части «Поэмы» благодаря тому, что прозрачные и нежные сопрано, тихо перебирающие звуки «колыбельной» попевки («И дремлют пташки нежные...»), сменяются альтами в бархатном низком регистре («И снится им прекрасная, в улыбках солнца, ясная красавица весна»), ведущими необычайную по красоте, пластичности и декламационной выразительности мелодию, преодолевающую диапазон ундецимы и по мере этого все более светлеющую.

Интересно проследить, как Свиридов использует в «Поэме» хор без слов — своего рода «лейттембр». Впервые он появляется в прологе (на кульминации), выплескиваясь кратким, тут же глохнущим вскриком на фоне оркестрового tutti и «стонущей» валторны; здесь он прорывается как эхо нарастающей взволнованности героя. Второй раз «бессловесный» хор звучит в самом конце второй части: тут он ассоциируется с голосами просыпающейся весенней природы. В той же «роли» выступает он и в шестой части. Сопровождая тенора в кульминационном эпизоде («Родился я с песнями...»), он символизирует добрые голоса природы, «восприемницы» Поэта, празднующей его появление на свет. Совсем в иной функции использован хор без слов в седьмой ча-

сти: там он венчает плач обездоленных войной людей и звучит на кульминации подобно воплю народному. Как видим, композитор применяет это выразительное средство в особо важные моменты, хотя и в разных функциях-«ролях». В девятой части все эти функции объединяются, совмещаются: хоровая партия воспринимается как единый стон одушевленной природы и народа, слившихся в одном горе, безмолвно оплакивающих своего певца.

Героя «Поэмы» сопровождает и инструментальный лейттембр — таинственный голос альтовой флейты, вступающий в узловые моменты, — в прологе, при рождении и смерти Поэта. По мысли композитора, он символизирует дыхание жизни, ее творческое начало.

Оркестровый фон — одно из мощных действенных средств, помогающих композитору ввести в мир своего произведения. Почти нигде он не служит только поддержкой пению, а всегда образно насыщен, создает необходимую атмосферу и вносит ряд деталей, дополняющих слова и мелодию. Детали эти никогда не произвольны, а всегда вытекают из текста, который их «подсказывает». Вместе с тем они не иллюстративны, даже когда откровенно изобразительны. Это не парадокс. Дело в том, что обычно Свиридов не «обыгрывает» деталей случайных или второстепенных, а выбирает только те, которые более всего помогают выявить подтекст.

Вот «плачет леший у сосны»... Жалостливо, трогательно, слегка комично и в то же время причудливо звучит на фоне протянутого альтами «У!» подчеркнутый акцентом хроматизм солирующего гобоя (в окружении последовательной диатоники он воспринимается как инородный, принадлежащий фантастическому, сказочному персонажу). Эта деталь делает чувственно-реальной метафору «живая природа», а композитору и нужно погрузить слушателя в «ворожбиный» мир, рождающий Поэта. Так же, как в предпоследней части «Поэмы» необходимо заставить ощутить и пережить леденящее приближение «железного гостя», неуместного на «тропе голубого поля», острую несовместимость «злака овсяного, зарею пролитого» с «черной горстью», «стребающей», убивающей его. Конфликтность этих образов подчеркивается всеми средствами, в том числе и оркестровыми: мягкой звучности струнных, сопровождающих

пение, дважды противопоставляются холодные, колючие и мрачные аккорды труб, тромбонов и тубы — «*железный* гость».

Более сложные ассоциации вызывает инструментовка начала пятой части «Курских песен» — «Да купил Ванька себе косу». В резком и неуловимо нагловатом тембре засурдиненных труб словно слышится и видится скрежет, блеск и острота отточенной косы. И в то же время подчеркнутая диссонантность звучания невольно переносится на неблагополучие, разлад в житейской ситуации («Да косил Ванька чужую траву, а своя стоит вянет. Ой да любил Ванька чужую женку, а своя стоит плачет») и воспринимается как ее характеристика.

Но как ни значительны детали, они у Свиридова всегда органично вписываются в общий план, подчинены основной — обобщающей функции инструментальной партии (подобно дополнительной «подсветке» отдельных предметов при доминирующем освещении сцены). Эта ассоциация с театральной сценой не случайна.

У Свиридова инструментальная партия часто будто «отслаивается» от вокальной, соотносясь с ней «контрапунктически» (здесь ни в коей мере не имеется в виду тип фактуры, это могут быть просто протянутые педали или гармоническая пульсация). Иногда это выражено ярко, иногда менее отчетливо, и все же такое соотношение возникает всякий раз, когда музыкальный образ, создаваемый фоном, более или менее самостоятелен, отражает какую-то свою, особую грань поэтического образа, отсутствующую в вокальной партии. В финале «Поэмы», например, и в значительной степени в «Крестьянских ребятах» и текст, и мелодия, и оркестр — все три компонента образно о д н о п л а н о в ы. А в «Финдлее» лирический подтекст шутливого «диалога» реализуется благодаря сопровождению, которое живет своей жизнью, несет свое настроение.

Или напомним еще раз пролог «Поэмы». Фон там начинает жить еще до вступления солиста: прозрачные звоны, парящие в тишине и как будто доносящиеся от далекого горизонта, оттуда, где «лес да монастырь», погружают в атмосферу равнинного покоя и сосредоточенности. Они — не просто случайный изобразительный штрих, вызванный упоминанием о монастыре (а где монастырь, там и колокол): тут и реализация метафоры

«звенящая тишина», и грустный оттенок отпевания, гармонирующий с интонацией плача в начальной попевке вокальной партии, да и вообще «колокольность» широко ассоциируется с русским пейзажем. В неподвижности гармонии — пустота и застылость («край-пустырь»); высокие педали, плавные октавные интонации у скрипок вызывают представление о «шири» и «выси» далей, необозримом и все раздвигающемся горизонте. Еще ощутимее «расслоение» на два плана в коде, где (после кульминации) резко спадает звучность, все подергивается легкой дымкой, погружается в сторожкую тишину. Именно в оркестре возникает новый образ — словно таинственный «сказ», нашептываемый путнику ковылем, звучат нежные, струящиеся, медленно восходящие гаммы у скрипок; Поэт (знакомые интонации солиста здесь разделены глубокими паузами) будто внемлет вещим голосам, вслушивается в таинственный шепот, все глубже заглядывает в себя, в «жисть» и «быль» этого края... Тут не просто музыкальный, а образный «контрапункт», очень характерный для композитора, стремящегося создать в произведении глубину, перспективу, наполнить его «воздухом».

Выпуклость, зримость, красочность фона нередко заменяет «декорации», «освещение», иногда даже «персонажей». Свиридов то и дело вводит с помощью музыки элементы театрализации, причем не ограничивается активизацией инструментальной партии, а прибегает к антифонному пению, диалогам, создает разные «пласты», «уровни» действия, добивается эффекта приближения, крупного плана и т. п. То монолог перерастает в «сцену», то возникает «живая картина» или «сцена-действие».

В третьей части «Поэмы» начиная с внезапного вторжения шестой строфы в каданс пятой музыкальное «повествование» драматизируется. Оно расщепляется по крайней мере на два сложно взаимодействующих плана: Поэт сообщает о воображаемом событии (первый план), а рассказ его «реализуется» в оркестре (второй план).

Гулко пульсируют литавры — впервые в этой части в оркестре включается низкий регистр. То ли кровь в висках, то ли отзвуки погребального звона — и то, о чем более или менее «эпически» рассказывалось, вне-

запно становится сиюминутной зримой явью: не «поведут», а уже ведут «с веревкою на шее»... Оркестр имитирует напряженно-медленный перезвон большого и малого колоколов, звоном в ушах отдается тремоло высоких скрипок. Фантазия, превращающаяся в реальность, воздействует на рассказчика, делая его речь все более взволнованной, как бы дающей почувствовать «присутствие» тех, кто его ведет «с веревкою на шее»,— рассказчик становится одновременно действующим лицом.

Мелодия, сохраняя прежние контуры, дробится повторами, застревает на одном звуке. Все фразы с гордым вызовом устремлены вверх. Еще замедляется темп, и мелодия преображается в напряженный речитатив; «шествие» останавливается: Поэт, гордо «распрямив грудь», делает последний вдох; его обрывает громовой, наглый, откровенный залп — невидимые и неназванные палачи становятся слышимыми... Музыка договаривает, заполняет смысловой пропуск между моментом, «...когда с улыбкой мимоходом распрямлю я грудь» и «языком залижет непогода...» Но ничего в тексте не предопределяло выстрела: Поэт представляет себя «с веревкою на шее». Поэтому залп тут — не натуралистическая иллюстрация, а обобщенно-музыкальная интерпретация уничтожения. Герой как «действующее лицо» погибает в этот момент. Кульминация срывается в мертвый провал паузы... Еще один взлет в оркестре, как сильный порыв ветра («языком залижет непогода»), — и восстанавливается равновесие, происходит переключение, возврат от «показа» происходящего к нарочито отстраненному завершению повествования: непогода «зализала» прожитой путь, он остался в песне, рассказе.

Такой же прием «реализации» рассказа, «осуществления», приближения музыкой предполагаемого будущего встречаем и в девятой части: динамическая в полном смысле слова реприза вступает со звоном колокола, включается на *fff* хор — «как стон», — солист поет «с великой скорбью»; непериодичная ритмическая пульсация мелодии диктуется уже не столько смыслом отдельных слов и фраз, сколько прерывистым дыханием плача-причета. Отпевание воспринимается как реакция на реально случившееся.

Элемент театрализации вводится и в «Молотьбу».

Прямая речь в тексте вызывает противопоставление хоровых групп: «от автора» — сопрано, «дед» — тенора и басы. Здесь много воздуха, простора, вносимого разреженной фактурой, умеренным темпом с замедлениями, непериодичным ритмом: две первые строки объединяются в одну четырехтактовую фразу, застревающую в конце на длинной ноте и отделенную большой цезурой от следующей. А в «призыве» («Выходи-ка, сосед, старику подсобить») сильно растягиваются концы каждой строки (в 10 и в 16 раз по отношению к доле пульсации). Все это создает впечатление естественного протекания «сценического» времени, которое требуется, чтобы «персонаж» успел выйти и чтобы зов его был услышан издали, и позволяет представить себе сценку «в объеме», в пространственной перспективе.

Тончайшая по колориту «картина-сцена» или «живая картина» «Ночи под Ивана Купала» (пятая часть) создается композитором на основе едва намеченных поэтических образов. Музыка погружает в ночную тишину со струящимся теплым воздухом, мерцающими огнями, далекими зовами. Свиридов прибегает к акварельной оркестровой звукописи: divisi засурдиненных струнных, едва слышное тремоло литавр, флажолеты арф. Как будто издали доносятся нежные девичьи голоса, замирающие на окончаниях фраз: «За рекой горят огни... Погорают мох и пни...» Ярким контрастным пятном врывается в тишину истовое заклинание: «Ой, Купала, Купала!» — «с воодушевлением и страстно» поет весь хор терпкими гармониями. Ответом в оркестре — вспышка пламени с взлетающими к небу снопами искр; и снова все затихает, погружается во тьму, из которой доносится еле слышным отголоском: «Погорают мох и пни».

Так возникает «сценическая полифония» в миниатюре. Участники пантеистического языческого обряда как бы делятся на две группы: хор с заклинанием — передний план, и второй — «далекие» сопрано. Потом добавляется еще один таинственный лесной голос — «плачет леший у сосны». И даже вполне реальный «корогод» пляшущих девок включается в картину зачарованной ночи: он совершенно невесом, почти призрачен; едва угадываясь в дымке костров или лунном свете, почти недвижимый, застылый и зыбкий, он тоже кажется ска-

зочным, фантастическим. Достигается этот эффект главным образом филигранной оркестровкой. Три стаккатирующие флейты на фоне легчайших pizzicato струнных повторяют и повторяют незатейливый однотактный мотив — элементарный танцевальный наигрыш с упругим ритмом. Изящна и прозрачна партитура ударных со своим гибким и изменчивым рисунком: не танец — а очертания, легкие контуры танца.

Тонко преобразована и мелодия. Знакомые попевки проходят в увеличении, подчеркнуто акцентированно, с задорным дроблением некоторых слабых долей и особой характерностью выговора с озвученными согласными окончаниями («пля-шет-ы де-вок-ы корогод»), вносящими своеобразный местный колорит. Все это превращает теноров (они здесь солируют) в достоверных «наблюдателей» призрачного хоровода, в одну из групп «живой картины».

Примеры можно умножить. Образная многоплановость («пространственная» и временна́я), красочность, самостоятельность оркестровой партии, вкрапление речитатива, прямой речи, антифонов встречаются и в седьмой части «Поэмы», и в «Патетической оратории» (особенно интересен и необычен в этом плане «Рассказ о бегстве генерала Врангеля», своеобразен и «Город-сад»), и в «Курских песнях» («В городе звоны звонют», «Да купил Ванька себе косу»), и в «Петербургских песнях» («На Пасхе») и т. д.

Из произведений 60-х и 70-х годов моменты «театрализации», в общем, почти исчезают. Ощущается все большее самоограничение композитора в применении красочных средств, контрастов. Все эффективнее, полнее используется выразительность «микроэлементов» музыки, еще большее внимание уделяется пению как таковому, созданию песенной мелодии, одновременно обобщенной и детализированной, вбирающей в себя весь сложный и многоплановый комплекс музыкального замысла.

* * *

До сих пор, говоря об особенностях музыкально-поэтического синтеза у Свиридова, рассматривая порознь отдельные его грани — ритмическое прочтение, мелодику, роль инструментальной партии, жанровых характе-

ристик, красочных эффектов и т. д., — мы во всем находили проявления композиторской активности, отчетливости музыкального замысла, опирающегося на поэтический текст, тонко сливающегося с ним во всех его деталях и поворотах.

Вместе с тем все частные «контакты» музыки со стихом у Свиридова суммируются и отливаются в обобщенную музыкальную композицию, архитектоника которой гибко сочетает черты неповторимо индивидуальные, идущие от воздействия текста, с особенностями типовых музыкальных форм. Образная композиция стиха, «отражаясь» в музыкальных образах, принимает форму музыкальной композиции, подчиняется ей. Всей совокупностью своих средств музыка способна раздробить единое в стихе, объединить разделенное, усилить или ослабить смысловые акценты, изменить соотношение крупного плана и мелкого штриха, главной и побочной мысли, внести неожиданное раскрытие подтекста и т. д.

Еще раз вернемся к прологу «Поэмы». У Есенина тут последовательность четырех однородных строф (о разомкнутости заключительной, пятой строфы речь уже была). Если и различаются они по смыслу, то в соотношении одной к трем: первая строфа — «зачин», обращение, три другие — развитие, детализация, группировка образов вокруг одного «объекта» — «забоченившихся» изб. Свиридов же объединяет строфы попарно (по типу запева и припева), при этом четные строфы — усиленный вариант нечетных, а вторая пара — усиленный вариант первой; нарастание идет как бы уступами, скачками. В мелодии они особо круты при переходе от «запевов» к «припевам», тогда как переход от одного «куплета» к другому в мелодическом отношении скорее пологий, чем восходящий. Усиление, нарастание здесь обеспечивается другими средствами.

Так, две первые поэтические строфы поручены тенору соло, а третья — мужскому хору. Тем самым вокальная партия уплотняется как раз в момент, когда понижается ее тесситура. В следующей строфе к хору снова присоединяется солист, чье вступление особенно экспрессивно после предшествующей паузы в его партии. Не менее существенную роль в сквозном музыкальном crescendo выполняет оркестр: добавляются инструменты, расширяются регистры. Достигнутый к концу пер-

вого «куплета» уровень напряжения подхватывается и, как по мосту, передается дальше. Накопление звучности и гармоническое развитие фона продолжается вплоть до кульминации (во втором «припеве») и достигает вершины в яркой вспышке, выплескивающейся в «межстрофье» и подобной вырвавшемуся и сразу заглохшему вскрику (хор без слов и весь оркестр).

Все вместе позволяет как бы увидеть стихотворение через увеличительное стекло. Задерживаясь на некоторых деталях (например, свежей гармонией привлекая внимание к парадоксальности словосочетания «сенокос некошеный» или высвечивая мгновенным бликом мажора слова «лес» и «солнцем окропил»), Свиридов, в общем, не иллюстрирует отдельных образов текста, не подчеркивает внутристрофных контрастов, а раскрывает то, ради чего они собраны вместе, сопоставлены друг с другом: в музыке сплавлены воедино восхищение и горечь, боль и любовь — вся сложность чувств Поэта к Родине, преломленная сквозь призму отношения к ней и к Поэту самого композитора. Возможно, именно последнее обстоятельство подымает эмоциональный тонус синтетического целого (по сравнению с более спокойным стихотворением Есенина), придает ему насыщенность и страстность высокого накала.

Образный склад текстов пролога и седьмой части — «1919» — имеет много аналогий (об этом речь уже шла — с. 85), хотя количество строф разное. Однако музыкально-образная композиция этих частей не только различна, но противоположна, так как откликается на иной эмоциональный подтекст. Свиридов создает здесь картину-сцену, в которой текст передается не голосом самого Поэта, а звучит от лица лишенных крова, обездоленных войной — тех, кто еще не понимает смысла событий и кому разрушительная сила рисуется безликой бедой.

Двухчастная музыкальная композиция оригинальна тем, что начинается с кульминационного, более экспрессивного раздела (он совпадает с первым четверостишием), а во втором разделе (второе — третье четверостишия), развивающем материал первого, происходит резкий динамический спад. Композитор пробуждает ощущение единой и в то же время дифференцированной (женский хор во втором разделе) народной массы, двух

последовательных временны́х этапов; дает почувствовать ураганную силу событий, их масштабы «вширь» и «вглубь». Все это наделяет хор обобщенным смыслом, в котором концентрируется трагическая сторона событий 1919 года.

Разительно преобразуется музыкой стихотворение, положенное в основу второй части, — «Поет зима». Одно из самых ранних у поэта (1910), оно сопоставимо с произведениями жанровой живописи: это любовно и бесхитростно выписанный уголок родной природы, лирическая пейзажная зарисовка, проникнутая светлым настроением и нимало не претендующая на многозначительность. По образам и лексике стихотворение вполне могло бы адресоваться детскому восприятию. В первом издании оно называлось «Воробышки» и начиналось так: «Пришла зима морозная, подула вьюга грозная, застынула река...». Хотя первые строки были изменены, а название снято, в центре стихотворения так и остались «птахи малые». Композиция его симметрична, уравновешенна.

Вторая часть «Поэмы» представляет собой музыкальную картину совершенно иного масштаба и значения, чем можно было бы предположить, исходя из образной системы текста.

Тема «воробышков» оказывается промежуточной, второстепенной, связующей. На первый план выступают могучий «Мороз-воевода» и вьюга, неистовствующая поистине «с ревом бешеным», и — как другой полюс — «красавица весна». Если некоторые черты симметрии, присущей тексту, и сохраняются в музыкальной форме (в ней ощущаются закономерности сложной трехчастности), то уравновешенной ее назвать нельзя — напротив, она чрезвычайно целеустремленна, напориста. Здесь нет неподготовленных образных сопоставлений, все тематические элементы накапливаются, «прорастают», готовятся заранее. Единством, текучестью, непрерывностью развития, объединением разнородного при усилении контрастности, обусловленной текстом, достигается гармоническое равновесие между тенденцией «иллюстративной» и обобщающей. Можно сказать, что здесь своеобразно претворяется принцип монотематизма с контрастными трансформациями темы-образа.

При том, что музыка «впитывает» в себя и воспроиз-

водит буквально все детали текста, вплоть до мельчайших нюансов, она не растворяется в них и не только утверждает собственную логику, собственную форму, но масштабами музыкальных образов, иным их соотношением резко и неожиданно меняет характер положенного в основу стихотворения. Лирика вдруг оборачивается эпическим размахом огромной мощи, жанровая миниатюра — грандиозным полотном, глубоко серьезным по мысли: картина поднимается до символа, и достигается такой эффект не чем иным, как музыкальным прочтением, музыкальной трактовкой текста.

* * *

Рассмотрим теперь произведение, относящееся к последнему периоду и являющее собой одну из вершин мастерства композитора, — «Голос из хора» на слова Блока.

Об этих стихах, назвав их «очень неприятными», Блок однажды сказал: «Лучше бы было этим словам оставаться несказанными. Но я должен был их сказать. Трудное надо преодолеть. За ним будет ясный день» [15].

Одно из самых мрачных и безнадежных видений поэта, высказанное как предупреждение во имя будущего «ясного дня» в годы жестокой реакции, в наше время приобретает такой конкретный подтекст, какого Блок в начале века не мог предугадать. Это словно отеческий голос самой мудрости, взывающий к человеку, стремящийся вырвать его из тисков «человеческой» слабости, голос, обнажающий прямую связь между равнодушием или слезливой жалостью к себе при столкновениях со злом сегодня — и апокалипсическим видением завтрашнего дня, от которого в сегодняшнем мире нельзя так просто отмахнуться после кошмаров фашизма, после Хиросимы.

В пьесе Свиридова нет безнадежности, нет упадка. Черты песенной обобщенности, уравновешенность музыкальной композиции в целом — антиэкспрессионистичны. Эти особенности дают ощущение силы преодоления («Трудное надо преодолеть»), твердости духа. Но бла-

---

[15] См.: Рождественский Вс. Страницы жизни. — М., 1962, с. 238.

годаря сквозному целеустремленному развитию, плотно «облегающему» текст, они не затушевывают огромной тревоги за судьбы человечества, звучащей в «неприятных» своим беспощадным обличительным пророчеством стихах Блока.

Рассмотрим, как конкретно сочетаются столь, казалось бы, трудно соединимые черты. Балансирование между уравновешенностью и обобщенностью, с одной стороны, и отзывчивостью на каждый нюанс стиха — с другой, составляет «нерв» музыкальной композиции, ее неповторимое своеобразие.

Как часто бывает при первом беглом взгляде на свиридовское произведение, кажется, будто оно сотворено «из ничего» — все до удивления просто, прозрачно. Откуда же такая сила впечатления? От стихов? Но стихи производят несколько иное впечатление.

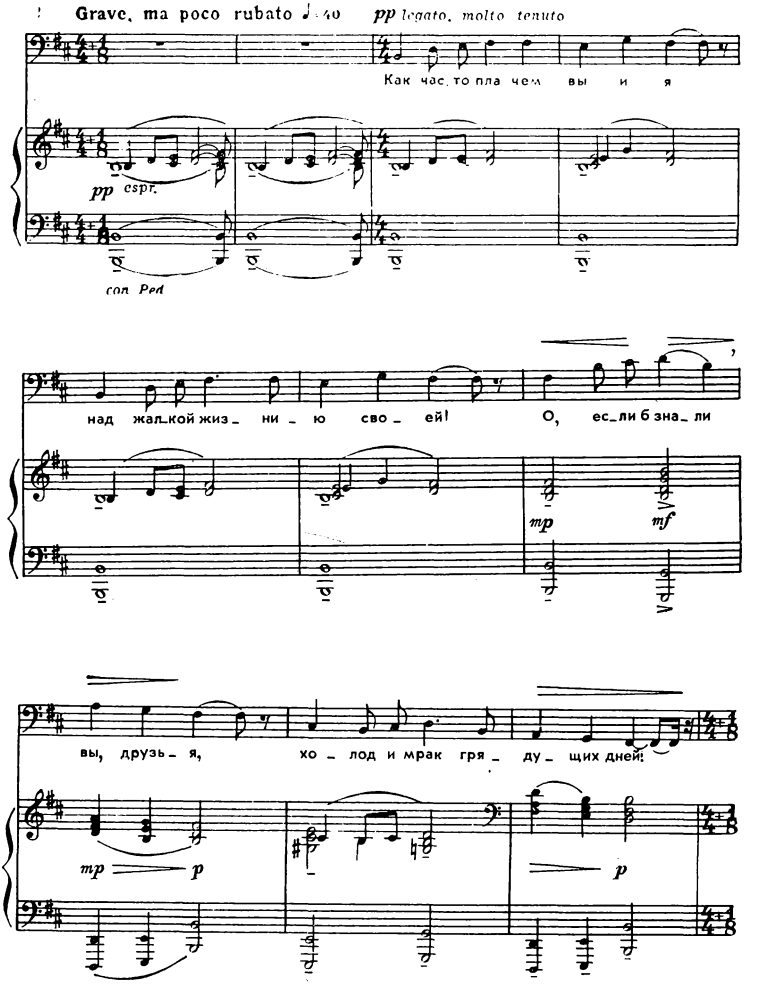
Строфы у Блока (их шесть, и все они почти без изменения взяты композитором) содержат разное количество стихов: первая и последняя (она же — реприза) — четверостишия; вторая, третья и четвертая — пятистишия; пятая — шестистишие; наряду со смысловым происходит количественное нарастание стихов в строфе к предпоследней, по замыслу Блока, кульминационной («...и крик, когда ты начнешь кричать, как камень, канет...» [16]). Количество слогов в строке колеблется от четырех до десяти. Это, а также частые ритмические инверсии с вторжением в ямб хореических стоп, то и дело вклинивающиеся «лишние» безударные слоги делают речь взбудораженной, прерывистой. За ней ощущается гримаса страдания.

Всеволод Рождественский вспоминает, как Блок читал эти стихи: «Лицо его, до тех пор спокойное, исказилось мучительной складкой у рта, слова звенели глухо, как бы надтреснуто. Он весь чуть подался вперед в своем кресле, на глаза его упали, наполовину их закрывая, тяжелые веки. Заключительные строки он произнес почти шепотом, с мучительным напряжением, словно пересиливая себя. И всех нас охватило какое-то подавленное чувство» [17].

---

[16] У Свиридова эта строка изменена так: «И крик твой, когда начнешь кричать».

[17] Рождественский Вс. Страницы жизни, с. 238.

Так часто поражающий в свиридовской трактовке элемент неожиданности, как правило, непреложно убедителен. В данном случае неожиданно то, что начинается и звучит монолог — как песня:

Характер декламации приводит на память свидетельство еще одного слушателя поэта: «Блок читал глухо, монотонно, как-то отдельными словами, ровно, делая

паузы только после концов строк»[18]. В построении фраз у Свиридова есть все эти качества. Но строгость и четкость декламации всегда сочетается у него с пластичностью, естественным и гибким музыкальным развитием мелодии.

«Зерно», «остов» темы — восходящая квинта (от I к V) с поступенным заполнением верхней терции и торможением на вершине — предваряется во вступлении. Дважды повторившись с двумя первыми строками и закрепившись в своем значении лейтинтонации, мотив этот затем, сохраняя неизменный ритм и оттолкнувшись от «зачина», описывает широкую дугу: сначала напряженным усилием поднимается к кульминации, где захватывается интервал сексты и до децимы расширяется вверх диапазон («О, если б *знали* вы, друзья...»; бас впервые сдвигается с тонического органного пункта). После кульминации начинается неуклонный «двухфазный» спуск по звукам верхнего тетрахорда натурального минора. Это наряду с восходящей квинтой второй самостоятельный тематический элемент монолога. Во второй «фазе» (последняя строчка) он эхом отзывается в глухом басовом регистре. Вторая «фаза», в сущности, не что иное, как повторение всей кульминационной фразы октавой ниже, если бы не одна деталь: *до-диез* (вместо *фа-диез* в аналогичном месте предыдущего построения) на слове «холод»; слово это гармонизовано к тому же созвучием с повышенной VI ступенью (из одноименного мажора — тональности репризы), сразу выделяющей его из контекста канонической последовательности и подчеркивающей его необычность, экстраординарность, особенно в резком сопоставлении с трезвучием натуральной VI ступени на следующем слове — «мрак» (мажорный, грозный «мрак»!).

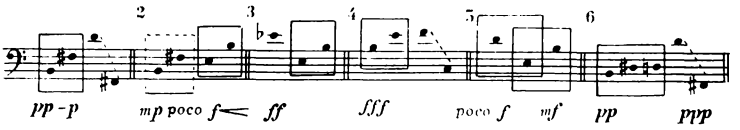
Таким образом, с двумя первыми одинаковыми фразами сопоставлена почти тождественная внутри себя вторая пара; если первые намечают некий средний регистровый уровень, то две последние — его верхний и нижний пределы. Общее во всех четырех — ритмический рисунок и окончания на квинтовом тоне.

Обратим внимание, что на четырехстопный ямб первых трех строк накладывается хореический ритм мело-

[18] Эйхенбаум В. О камерной декламации. — В кн.: О поэзии. — Л., 1969, с. 514.

дии, утяжеляющий начала всех фраз и придающий задумчивому и проникновенному тону непреодолимую убежденность.

Первая строфа не только и не просто в общем смысле «задает тон» всей пьесе, а служит своего рода микропланом ее динамического и мелодического развития — в крупном масштабе повторяется тот же рисунок широкой дуги, характерный для начального четверостишия. Это видно на следующей схеме:

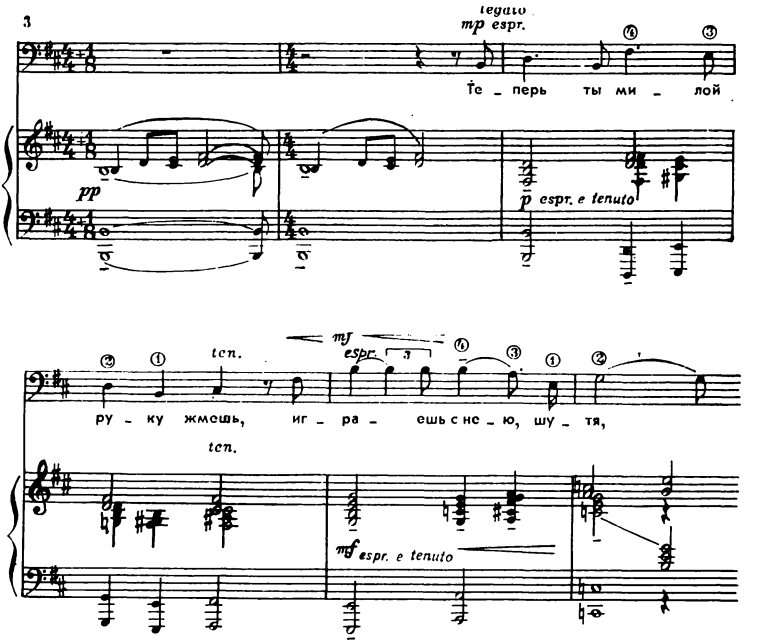


От строфы к строфе поднимается регистр тематической квинты (в четвертой, кульминационной, она «обращается» в восходящую кварту), повышается верхний звук — вплоть до кульминационного *фа*; к этой же точке (заметим, что она расположена близко к началу второй половины композиции, как и в первой строфе) нарастает динамика и экспрессивность звучания, что находит отражение и в ремарках. С пятой строфы динамическая и тесситурная «дуга» начинает опадать и к концу шестой достигает нижнего предела.

Лейтинтонация непрерывно видоизменяется: то преобразуется так, что в ней поступенно заполняется не верхняя терция, а нижняя (во второй строфе — «и плачешь ты, заметив ложь, или в руке любимой нож», в третьей — «а смерть — далека», в пятой — «солнце не встанет»), то выступает в виде «скелета», как «оголенная» восходящая квинта (или кварта, или даже терция), то обновляется почти до неузнаваемости за счет новых, свежих интонаций. Последнее происходит чаще в началах строф.

Так, в начале второй строфы сохраняется не только квинтовый остов, но и все звуки основной интонации (переставленные или в ракоходном движении), однако мелодия воспринимается как новая (см. пример 3).

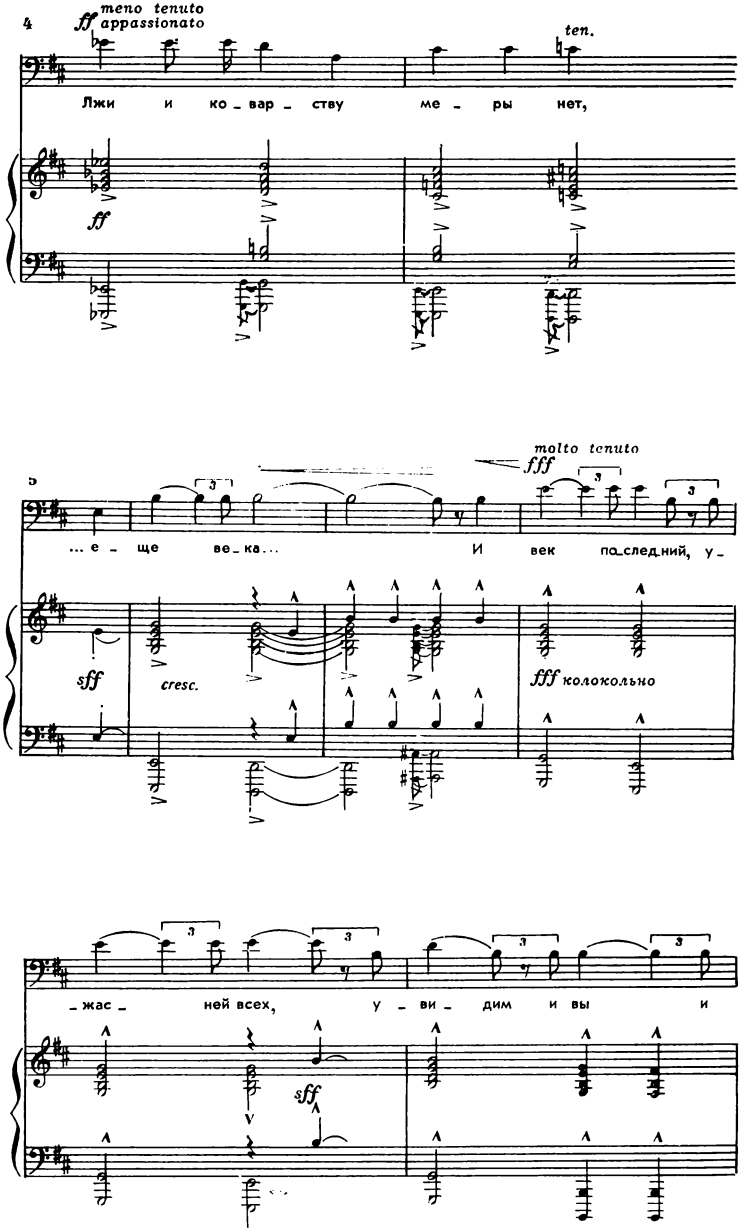
Примечательна здесь «отраженная» симметрия начальных фраз первой и второй строф, особенно их кадансов (второй — обращение первого). Мелодическое

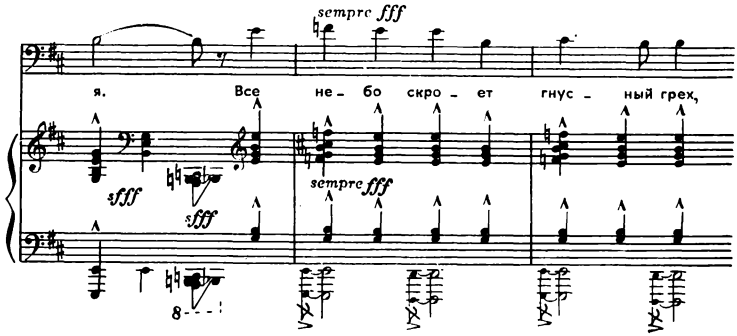


развитие подкрепляется гармонией: после мажорной доминанты си минора уже во второй фразе происходит переключение в ми минор, который оказывается основной тональностью вплоть до репризы.

Начало третьей строфы звучит резко контрастно. Сдвиг в мелодии вверх на уменьшенную кварту, а в гармонии — от ми минора к ми-бемоль мажору; неустойчивость полифункциональных наложений, хроматизмы после диатоники — все это вторгается как будто извне (см. пример 4).

Однако сквозь спуск по полутонам «просвечивает» нисходящий тетрахорд натурального минора из первой строфы, здесь преобразованный, «спрессованный» до малой терции.

Четвертая строфа («И век последний...») у Свиридова — кульминационная. Начинается она трубной, фанфарной попевкой (Tuba mirum) как «тональный ответ» на отзвучавший каданс (тематическую квинту) (см. пример 5).

4
ff meno tenuto appassionato
ten.
Лжи и ко_вар_ству ме_ры нет,
ff
molto tenuto
fff
5
...е_ще ве_ка... И век по_следний, у_
sff
cresc.
fff колокольно
жас ней всех, у_ви_дим и вы и
sff

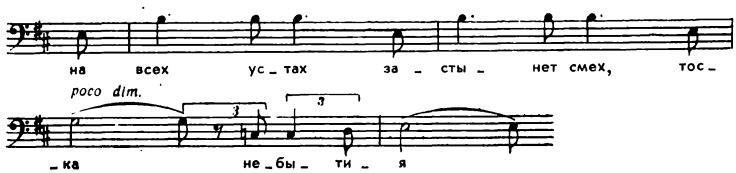


Темная густая колокольность сопровождения приводит к гудящему кластеру (имитация тамтама), который предваряет центральную фразу пятистишия («Все небо скроет гнусный грех»). *Фа-бекар* в ми миноре — вершина басового диапазона (*«небо»*) — деформирует лейтинтонацию, подменяя квинтовый остов тритоновым, и предопределяет появление нисходящих мотивов.

Здесь необходимо включить в сферу рассмотрения музыкальный ритм. Бросается в глаза, что каждой строке текста, вне зависимости от количества слогов, соответствует двутакт, отграниченный от соседнего паузой. Этот последовательно проведенный принцип, сочетающий неизменность, незыблемость одного из элементов музыкальной структуры с нерегулярностью стиха, использован как сдерживающее, организующее начало, противостоящее стихии стихотворного потока. Благодаря этому, несмотря на текучее, сквозное развитие, монолог от начала до конца сохраняет четкую строфичность (этому же способствуют мелодически яркие «зачины» строф).

Остинатный музыкальный ритм первой строфы со «встречным» хореем, преодолевающим ямбические начала строк, в дальнейшем обрастает вариантами близкими и более самостоятельными. Тоже активные благодаря пунктирности и затактам, они на первый взгляд кажутся идущими за текстом и мало связанными с изначально заданной музыкальной ритмотемой. На поверку же ритмическое развитие оказывается целеустремленным, подготавливающим кульминацию и усиливающим ее.

Более всего ритмическим изменениям подвержены в двутактах первые их половины. Тут можно подметить

определенную закономерность: сильная доля никогда не раздроблена, всегда — четверть; вторая доля раздроблена всегда, четвертая — часто, третья — иногда. Сами двутакты в первых трех строфах, как правило, слитные. В четвертой же начальные фразы раздроблены паузами, как будто действительно слова выговариваются раздельно, трудно, одолевая сильное внутреннее противодействие. И вот кульминационная фраза производит совершенно особое впечатление. Помимо того, что это снова слитный двутакт, тут возникает новый ритмический рисунок: ни одна доля не раздроблена, мелодия движется ровными четвертями и только во втором такте «запинается» на слове «гнусный». Сдержанность внутренне накаленной патетики предыдущих строф прорывается на момент нестерпимой болью. Нисходящие секундовые интонации звучали бы неприкрытым стоном, если бы не равномерный сковывающий ритм, который словно бы волевым усилием возвращает мелодию в русло тематических восходящих квинт и терций и тут уже, ослабив «хватку», «позволяет» ей раздробиться на однотакты:

Центральная фраза, поддержанная плотными диссонирующими аккордами, оказывается, таким образом, усиленно подчеркнутой, всеми музыкальными средствами вознесенной на вершину композиционной «дуги».

Пятая строфа, у Блока самая развернутая, дорисовывает жуткую картину тремя лаконичными «приметами» конца:

Весны, дитя, ты будешь ждать —
Весна обманет.
Ты будешь солнце на небо звать —
Солнце не встанет.
И крик, когда ты начнешь кричать,
Как камень, канет...

Три антитезы следуют одна за другой, эмоционально нарастая. Это видно на рядах зарифмованных слов: «ждать — звать — кричать» (усиление) и «обманет — не встанет — канет» (исчезновение, распад), — контрастность пар нарастает. Единственные в стихотворении женские рифмы звучат словно обрубленные, «опрокинутые», с бесповоротной жестокостью. Ни одного «р» в строфе — и вдруг эти режущие «кри...» (пятая строка), а затем — обвал глухих «ка» («как камень, канет»). Явно поэтическая кульминация — здесь.

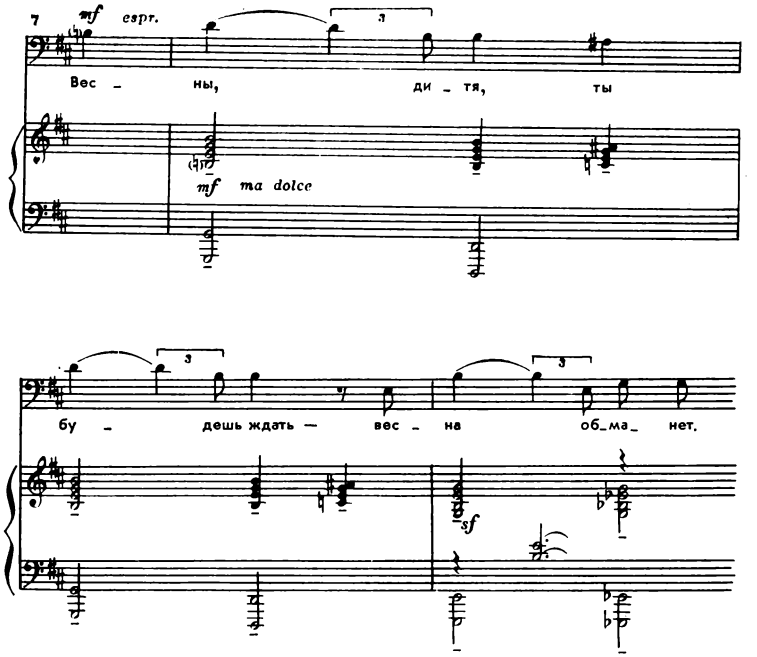
Чрезвычайно интересно проследить, как Свиридов, безошибочно балансируя, примиряет, увязывает музыкальную логику, которая прокладывает свой имманентный путь, с поэтической.

Музыкальная кульминация позади, патетика изжита, возвращаются интонации задушевного обращения, тут более теплые и проникновенные, чем в начале. Это, вероятно, не в последнюю очередь стимулируется подменой «собеседника»: вместо «вы» и «друзья» — «ты» и «дитя».

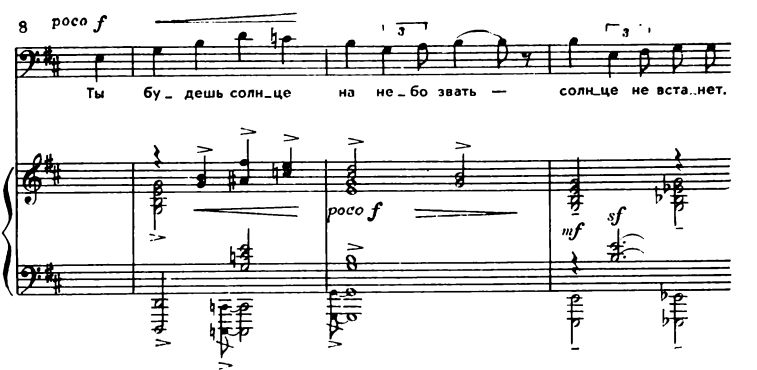
Зыбкости, неуверенности первой фразы, некоторой ее прозрачности, почти надломленности, создаваемым гармонической и мелодической неустойчивостью (тоническая септима в мелодии, повышенная IV ступень), отвечает неумолимая определенность интонации, акцентированно повторенной в сопровождении, — «весна обманет» (см. пример 7).

Резкий сдвиг в гармонии, сталкивающий ми-минорное и ми-бемоль-мажорное трезвучия, приходится на слово «обманет», и это не случайная краска. Помимо локальной выразительности происходит своеобразное утверждение семантики, точнее, символики мажорного трезвучия в его сопоставлении с минором (разумеется, в рамках данного монолога): в начале третьей строфы тот же ми-бемоль мажор и тоже после ми минора совпадал с первым словом фразы «Лжи и коварству меры нет». Ложь, обман — вот его значение. Оно подтверждается дальнейшим.

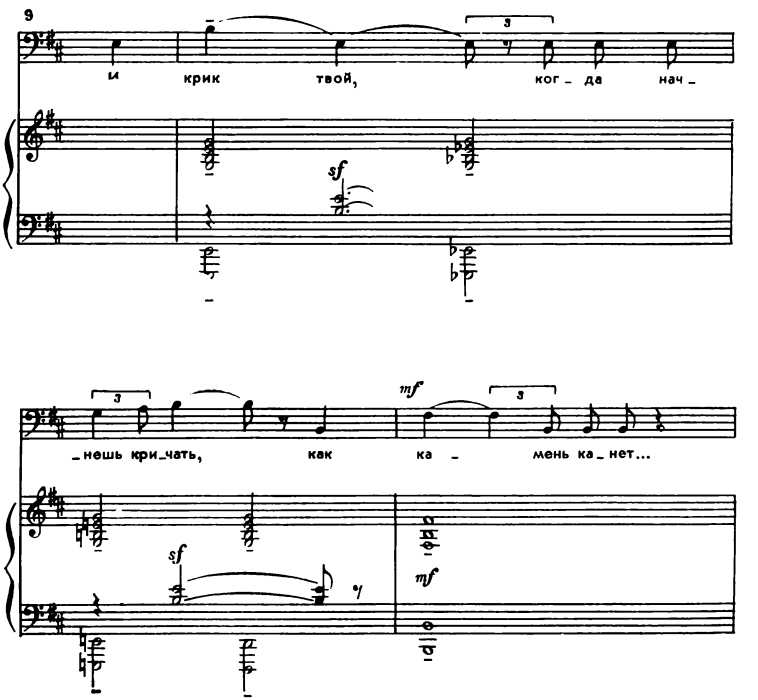
В следующем двустишии значительно усилен «накал» первой строки («Ты будешь солнце на небо звать») — вторично возникает выровненный (кульминационный) ритм, и в восходящей по тонам тонического септаккорда напряженной мелодии, усиленной щемящи-



ми призвуками сопровождающих аккордов (страстно желаемый и призываемый восход солнца), достигается местная вершина:



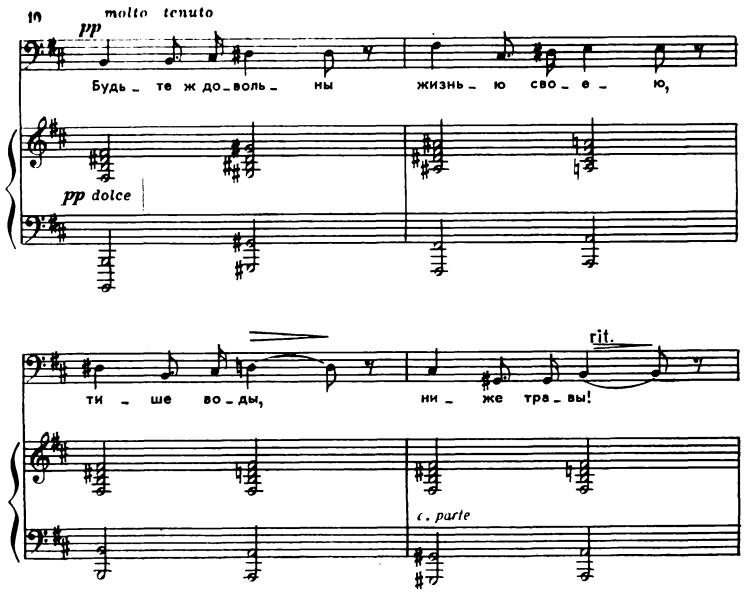
«Солнце не встанет» — почти точное повторение аналогичной фразы предыдущего примера, и гармония та же: «не встанет» — тот же обман.

Нарастание в третьем двустишии музыкой не поддержано. Наоборот, напряжение слабеет; слитная прежде в аналогичных местах, фраза дробится. Зато спад ярко выражен: тут только возвращается регистр, оставленный в начале второй строфы, и ми-минорной тонической квинте, как из черного провала, бесповоротно, глухо и пусто отвечает квинта основной тональности — «как камень, канет...»:

И следом — мораль (шестая строфа): «Будьте ж довольны жизнью своею, тише воды, ниже травы!» Только ли мораль? Не ирония ли, больше — сарказм в этом «тише воды, ниже травы»?.. Оттого и заканчивается стихотворение горестным восклицанием: «О, если б знали, дети, вы...» — если б знали и поняли эту иронию,

эту горечь; если б знали, поняли и противостояли «лжи и коварству», «холоду и мраку»!

На протяжении предыдущей строфы шла интонационная подготовка репризы. Отметим три ее предвестника: подъем к кульминации своей прямолинейностью напоминает кульминационную фразу первой строфы (ср. примеры 8 и 2); затем фраза «когда начнешь кричать» по интервальному составу точно воспроизводит лейтинтонацию (ср. соответствующие места примеров 9 и 2) — в таком виде она не возникала с момента своего утверждения в начале; наконец, возвращается основная тональность — си минор.

Но сама реприза вступает в одноименном мажоре — и пронзительным холодом веет от ее звучности, от прерывистых и изменчивых фраз, напоминающих начало монолога только своей ритмической остинатностью:



Мажор как бы подсказывает — здесь ложь, обман, это маска с запечатленной гримасой! Сказанное должно быть понято наоборот, с отрицательным знаком! И тогда откроется мудрое и сострадающее человеческое

лицо, «с мучительным напряжением» прозвучит еще раз убеждающий, предостерегающий, исполненный теплоты голос — «голос из хора» — и замрет почти на шепоте... Тут единственный раз на протяжении всего монолога несколько тактов повторяются почти буквально: незначительные изменения сводятся к тормозящему расширению в конце ($^4/_4$ сменяются на $^{12}/_8$) и крохотной, но очень выразительной детали в фактуре — своеобразным форшлагам, передающим характер замедленных шагов или каких-то внутренних толчков, может быть, последних вздрагиваний останавливающегося сердца. Все более проясняется жанровая основа монолога: неназойливо, потаенно и все же, если внимательно вслушаться, несомненно, в нем запечатлелись черты похоронного марша, траурного шествия — намеком, тоже как предостережение.

«Голос из хора» Свиридова потрясает, но не вызывает подавленности. Воздействие его таково, что, повергая в глубокую сосредоточенность, он заставляет приподняться над собой, концентрирует все человеческое существо на самых высоких, надличных помыслах и чувствах.

* * *

Еще одним дополнительным средством трактовки поэтического текста является включение его в не предусмотренную поэтом систему связей, которая возникает в многочастной музыкальной композиции. Сопоставление с другими значительно обогащает содержательную емкость каждой пьесы; взаимоотражаясь и взаимодействуя, они начинают сверкать неожиданными гранями, порождать резонанс, далекие ассоциации. Каждый цикл Свиридова — целый мир, более или менее замкнутый в себе, со своим кругом образов и идей. Композитор получает здесь дополнительные возможности реализации своего замысла, обретает наибольшую свободу высказывания.

Общая мысль цикла возникает только из сопоставления его частей, из определенной их последовательности. Этот принцип лежит в основе всех многочастных вокальных произведений Свиридова, при всем их

несходстве между собой; связи сюжетные, когда они возникают, играют в становлении сочинения и даже в организации материала побочную, вспомогательную роль.

Одна из интересных особенностей циклизации у Свиридова — стремление одно и то же событие, явление, мысль рассматривать с разных сторон, создавать внутри многочастного цикла своеобразные «дубли», контрастные или дополняющие. Это сильно расширяет сферу композиторской активности по отношению к поэтическому первоисточнику.

Такие дубли были и в «Стране отцов» («Долина Сално» — «Сестре»; «В дальний путь!» — «Дым отечества» — «Моей матери»), и в «Песнях на слова Роберта Бернса», где галерея портретов («Возвращение солдата» — «Робин» — «Горский парень») характеризует многоликого, но единого героя «Честной бедности».

В центре, на стыке двух крупных разделов «Поэмы памяти Сергея Есенина» тоже две яркие «пары»: взаимодополняющая — «Ночь под Ивана Купала» (пятая и шестая части) и контрастная — «1919» и «Крестьянские ребята» (седьмая и восьмая). Принцип сцепления этих пар различен.

Шестая часть вытекает из пятой, как ранний тихий рассвет из таинственных предрассветных сумерек: почти незаметно и в то же время несомненно меняется освещение. Этот эффект дает далекий тональный сдвиг при сохранившемся тембре гармонической педали. Засурдиненные струнные, в которых постепенно «растворилось» звучание до-минорной тоники, вступают с ля-мажорным аккордом. Сочетание его с мелодией в до-диез миноре (солирующие кларнет, флейта и челеста) вызывает ощущение свежих и живописных бликов светотени, легких и изменчивых.

Восьмая часть противоположна седьмой и связана с ней, как противоположны и связаны две стороны одной медали: это другая «ипостась» 1919 года.

В обеих частях «Ночи под Ивана Купала» господствует единый колорит с тонкими, мягкими переливами близких «цветовых» оттенков. А тут с черно-серыми контурами гравюры соседствуют яркие пятна плаката. Там сквозь гармонию идиллического мира просвечивают «вечные» темы прекрасного, взаимосвязи природы и

человека с его эстетическим, поэтическим восприятием; а тут представлен мир потрясенный, расколотый социальными конфликтами. Связь частей здесь осуществляется по принципу контраста: картина-сцена народного бедствия сопоставлена с обрисовкой событий и персонажей, связанных с ней единством «времени и места действия», но противоположных по окраске, — появляется сила, которая привела в движение Историю, переделывает мир. И если трагическая сторона событий воплощалась через хор-плач, то эта новая, молодая, преобразующая сила нашла выражение в песенно-частушечной стихии — совершенно новом в рамках свиридовской «Поэмы» образно-музыкальном слое.

Две последние части «Поэмы памяти Сергея Есенина» также составляют своеобразную пару: десятая и контрастна девятой и продолжает ее как кода, как эпилог.

И в «Патетической оратории» вторая и третья части («Рассказ о бегстве генерала Врангеля» и «Героям Перекопской битвы») раскрывают две стороны одного события. «...Во веки веков. Аминь!» — миру уходящему и «Аллилуйя!» — богу, церковный гимн во второй части; и в третьей — тоже гимн: «Веки веков, товарищи, вам — слава!», но гимн победителям, и не только Перекопской битвы, а всем свершившим революцию, разгромившим «старый мир».

Соль мажор третьей части, непосредственно сменяющий одноименный минор предыдущей (части следуют одна за другой без перерыва), воспринимается как наступление коды, вывода. Есть и еще один музыкальный мотив, объединяющий части: светлые фанфары, врывающиеся, как свежий ветер, в «густую» атмосферу второй части (Andante molto sostenuto), перекликаются с фанфарами третьей.

В произведениях 60-х и 70-х годов поляризация контрастов в пределах одного цикла чаще уступает место принципу неконтрастного дополнения, который распространяется не только на две соседние части, но иногда на весь цикл. (Точнее сказать, контрастность никогда не носит тотального характера, ибо затрагивает не все и даже не многие слои и уровни музыкально-поэтических разделов, а лишь некоторые, при том, что значительная их часть остается однородной, однопланово́й.)

Достаточно мысленно сопоставить «Деревянную Русь» и «Поэму памяти Сергея Есенина», чтобы ясно ощутить этот сдвиг.

Одним из излюбленных типов образования цикла в этот период оказывается триптих, обобщенно-музыкальный вариант которого претворен в «Маленьком триптихе» для симфонического оркестра. Тот же принцип дополнения объединяет три песни на слова Исаакяна («Легенда», «Камень», «Изгнанник»), маленькие кантаты на стихи Блока («Грустные песни») и Пастернака («Снег идет»); вполне аналогична им по построению и четырехчастная «Весенняя кантата» на стихи Некрасова.

Основные особенности музыкально-поэтической драматургии (они характерны и для других многочастных композиций Свиридова) удобно продемонстрировать на любом из этих сочинений благодаря их удивительной сжатости и емкости.

Обратимся к кантате «Снег идет». Название, данное по первой части, не обобщает, а лишь косвенно касается круга идей произведения. И это не единственный случай у Свиридова: очевидно, философская насыщенность и многозначность затрудняют выбор адекватного и не «лобового» заглавия. Так же трудно и лишь в самом грубом приближении можно пытаться объяснить словами музыкально-поэтический замысел. Вот его схематическое изложение.

Первая часть кантаты рисует само время, вне которого не существует ничто в мире и которое неизбежно и бесстрастно идет, проходит, уходит (своего рода «тезис»). Вторая («антитезис») — обращена в душевные глубины художника, где ничто не проходит бесследно и царит горькая усталость от горестных потерь, где вершится каторжный труд единоборства со временем и все напряжено в изматывающих усилиях противостоять его бесстрастности, всеразрушающему забвению. В третьей («синтез») чеканится формула, «снимающая» конфликт: начала космического и человеческого времени соединяются в гармонической осмысленной связи, объективной и глубинно оптимистичной. Связующее звено, фигура, через которую реализуется гармония, — постоянно бодрствующий поэт, художник, своим творчеством приобщенный к вечности и открываю-

щий людям, добывающий для всех человеческую частицу вечности.

Узор, вышитый по этой довольно необычно сплетенной канве (хотя «утóк и основа» ее — художник и время, время и вечность, смерть и бессмертие — вечные темы искусства), еще более своеобразен.

Творчество большого поэта в своей совокупности — гораздо шире, объемней простой суммы всех написанных им стихов. Оно представляет собою единый сложный мир со своими законами, один из которых — связь между разными стихами, так или иначе корреспондирующими, сочетающимися друг с другом. Поэтому подборка стихов одного поэта в качестве «либретто» кантаты, цикла и т. п. уже в определенной мере обеспечивает их единство, стилистическую однородность. Но совсем не одно и то же — прочесть подряд эти стихи в данной последовательности или воспринять их вместе с музыкой. Во втором случае их связи умножаются, усиливаются, нередко видоизменяются.

Стихи Пастернака, характерные разветвленными сложноассоциативными построениями, множеством сопряженных планов, подчеркнутым культом *слова* во всем богатстве его логических и чувственных характеристик (в том числе звуковых, интонационных, тончайшие нюансы которых значимы и несут смысловую нагрузку), — такие стихи, казалось бы, менее всего могут сочетаться с собственно музыкой, еще менее — облечься элементарной песенной мелодией и, подчинившись логике «чужеродного» музыкального стиля, слиться с ней в убедительное единое целое.

И все же это происходит. Нам представляется, что такова закономерность — нет несочетаемого, коль скоро композитор ощутил у поэта что-то свое, услышал в стихах свою музыку, воспринял свою мысль, свой круг образов.

Свиридов и не стремится адекватно, во всех деталях передать всю сложность пастернаковского стиха. Напротив, он идет через обобщение, через простейшее — но не упрощает, не выпрямляет и не сглаживает поэтическую вязь, а только дает крупным планом, собирает словно в фокусе, проявляет и усиливает ту суть, тот смысл, которые он, композитор, считает главнейшими. И это тоже закономерно: многозначное остается много-

значным, меняется лишь соотношение, «субординация» значимостей.

Стихотворение, положенное в основу первой части («Снег идет»), само по себе необычайно музыкально. Многочисленные анафоры, рефрены, репризы, сквозные шелестящие аллитерации, «вариационное», спиралеобразное развитие одной («снег»), а затем и другой темы («время»), их постепенное слияние — все это создает насыщенный, тонко разработанный и глубоко осмысленный звуковой план композиции.

Свиридов не дублирует ни мелких, ни крупных ее деталей, в чем-то идет даже наперекор стиху. Щедрому богатству первоначального образа, непрерывно прорастающего все новыми вариациями и тематическими ответвлениями, противопоставлены едва ли не предельная элементарность, статика и однородность музыки; последовательной (поочередной) экспозиции двух тем — их единство с начала и до конца; текучести, прихотливости стиха, нерегулярности многообразных повторов — строгая, подчеркнутая четность, единообразие музыкальных построений. Текст несколько изменен: из восьми строф взято шесть (опущены пятая и последняя) и намного (в два с половиной раза по сравнению с оригиналом) возрастает «удельный вес» рефрена. Строфы объединены попарно и образуют три куплета с кодой (в конце повторяется первая строфа). Музыка куплетов совпадает, но не абсолютно; в другом контексте столь тонкие отклонения от полной идентичности были бы, возможно, малосущественны — здесь же они важны и заметны.

Музыкальная ткань предельно лапидарна: в мелодии поочередно скандируются всего два звука (*фа-диез*[1] и *ля*[1]); за каждым из них закреплены «свой» тембр (группа альтов сменяется группой сопрано) и «свой» гармонический фон из двух аккордов (чередуются сферы параллельно-переменной тоники ре мажора — си минора и минорной доминанты си минора с проходящими и вспомогательными созвучиями) — вот и все составные элементы. Но в организации материала сказывается художник изощреннейшего мастерства, каждая деталь у него работает с максимальной нагрузкой и отдачей. Все так прозрачно, мельчайшая подробность на виду — тем таинственней почти гипнотическое, завораживающее воздействие музыкальной картины.

Стихи сами по себе звучат приглушенно, почти шепотом, в замедленном темпе спокойно падающего снега — и Свиридов прочитывает их вполголоса, словно бы с сурдиной, «в том же темпе, с ленью той...»

Но колорит, глубина контрастов, интонационная сфера у поэта и композитора различны.

Теплой, доброй и чуть лукавой интонации стихотворения противостоит хотя и мягкая, но несомненная бесстрастность музыки; живому, гибкому его ритму — нарочито механическая метричность: из мелких толчков-акцентов ровно скандируемого текста сплетается всепоглощающая сетка мерного отсчета Времени, господство которого над всем подчеркивается еще и торжественной колокольностью чередующихся гармонических комплексов — за снежной пеленой словно угадывается извечный ход неких космических сверхчасов. Музыка воспроизводит не столько падение или полет снега (разве что в хроматическом нисхождении средних голосов фона есть намек на это), сколько парéние, «взвешенность», застылую неподвижность движения.

В стихотворении общая густая мгла оттенена контрастами белого и черного («к *белым* звездочкам в буране», «*убеленный* пешеход» — «*черной* лестницы ступени»), и тут же яркое теплое пятно — цветущая герань, живое растение, по-человечески удивленное и тянущееся к разгадке «за оконный переплет»... В музыкальной картине «монохромность» возведена в принцип, контрасты сглажены. Используются нарочито «бледные» певческие регистры, сквозь сумеречный фон едва мерцают мелодические блики (чуть темнее — чуть светлее), едва просматривается второй план, о глубине которого позволяют догадываться антифонные чередования групп, откликающихся одна другой, как эхо (чуть дальше — чуть ближе)...

В стихотворении тема падающего снега поначалу — чистый пейзаж, «отснятый» кинокамерой в реалистической манере (первая — вторая строфы), но в дальнейшем, расширяясь, словно круги на воде, она приобретает фантастический колорит и размах, захватывает все пространство и так его преображает, что вот уже запросто «сходит наземь небосвод», превратившийся в ряженого чудака «в заплатанном салопе», который, «крадучись, играя в прятки», спускается с чердака, —

пейзаж оборачивается ирреальным, сказочным действом.

Тема проходящего времени первоначально вступает обыденным, бытовым рассуждением (пятая, пропущенная строфа). Однако вслед за тем, погруженная в развивающуюся мистерию колдовского снегопада, сопряженная с ней, она тоже становится всеобъемлющей и загадочной. Тайна времени словно дразнит раскрытием, разгадка его словно дается в руки: поэт прямо и непосредственно в и д и т время в густых хлопьях снега, в словах поэмы — и это откровение, чудо, от которого в смятении застывают «убеленный (временем или снегом? — *М. Э.*) пешеход, удивленные растенья, перекрестка поворот», это миг полной сопричастности миру, миг чувственного постижения времени и пространства в их единстве.

Вот этот конечный итог восприятия всего стихотворения музыка делает доступным не в результате ретроспекции, а почти с самого начала, с нескольких тактов. Идет снег, идет время; они равнозначны, сведены в одно нерасторжимое целое, пронизывают и превращают в себя все на свете, весь видимый, умопостигаемый и внутренний мир — звуковая картина падающего снега и есть изображение самого Времени.

При всем лаконизме и однородности первой части кантаты уже в ней зарождается тема, получающая развитие в двух других частях и противопоставляемая теме всевластного времени, — это тема творчества. Как вплетается творчество во Время? Так же бесстрастно и объективно, как падающий снег? Или иначе? Как идут годы — бесформенным, аморфным снегопадом или осмысленно, «как слова в поэме»? В чем суть связи всех этих явлений?

Вопросы роятся от одной-единственной парадоксальной фразы, вспыхивающей кратким эпизодом («Может быть, за годом год следуют, как снег идет или как слова в поэме?»). В стихотворении она тоже неожиданна, однако в его контексте все же менее заметна, поскольку совсем не обособлена, а включена в ряд аналогичных мыслей, столь же ярких сравнений. Свиридов выделяет ее композиционно, усиливает, фиксирует на ней внимание, подчеркивая единственным и предельным в установившейся системе средств контрастом: вокальная

партия поручена здесь не одной из двух женских хоровых групп, а солирующему сопрано, звучащему особо светло и ярко именно в данном тембровом сопоставлении — словно бы курсивом отмечены наиболее значительные слова. Вопрос повисает, обрывается, застывает без ответа (альты единственный раз опускаются на *ля* малой октавы, повторяя, как магическое заклинание, неизменный рефрен — «Снег идет, снег идет...»).

И вот этот крохотный элемент неустойчивости делает часть внутренне разомкнутой, открытой.

Вторая часть («Душа») — очень тихая песня; она, словно посторонняя, сопровождает течение трудных мыслей поэта, которые и вслух-то произносятся будто в забытьи, настолько интимен разговор его со своей душой-совестью, настолько полно погружение в себя. Едва ли он даже осознает, что неотступно звучит и звучит в нем одна и та же тягучая печальная мелодия, и ласково убаюкивает, и приглушает боль.

Напев словно впитал в себя беззаветную покорность велениям души, следуя которым поэт добровольно взваливает на себя бремя безнадежных, как иногда кажется, усилий сохранить память об уходящих (противостоять времени!) и бесконечное — на пределе человеческих сил и потому глубоко человечное — терпение наперекор невозможному. Текст и напев движутся как бы на некотором расстоянии друг от друга, параллельно, каждый сам по себе.

Скорбность этой песни настолько сдержанна, что в первую очередь она напоминает не плач (жанр, который наиболее прямо отвечал бы содержанию стихов), а колыбельную. В интонациях ее, особенно в отыгрышах, слышатся преображенные и облагороженные контекстом отзвуки романса Вертинского — смелое и очень тонкое решение, «заземляющее» высокую тему и созвучное лексическому бесстрашию Пастернака.

Здесь нет необходимости более подробно рассматривать вторую часть. Добавим только, что своей строгой сосредоточенностью, отсутствием чего бы то ни было внешне эффектного — всем своим строем эта скромная музыка по самой сути согласуется с credo поэта, высказанным в других его стихах: «Цель творчества — самоотдача, а не шумиха, не успех...» Вторая часть приводит в соприкосновение со скрытым внутренним про-

цессом, порождающим готовность к такой самоотдаче в творчестве.

Третья часть уравновешивает две первые, «снимая» антагонизм их тем и объединяя их в новом качестве. При этом свиридовская трактовка стихотворения «Ночь» совершенно неожиданна и своеобразна.

У Пастернака здесь ощущается невольная перекличка с «Планетой людей» и «Ночным полетом» Сент-Экзюпери. В стихотворении два сложно соотносящихся ряда образов: характеризующих Время — конкретное, определенное, данное время с его приметами (самолетами, котельными и барами, казармами, вокзалами, подвалами и чердаками), — и символизирующих Вечность (Млечный Путь с его «страшным креном», «сбившиеся в кучу» небесные тела, неведомые вселенные, беспредельные пространства). Художник, бодрствующий, «как летчик, как звезда», — в центре мира, на пересечении времени и вечности; озабоченный их связью, он обречен на непрерывное бдение и труд. Он — пленник времени, своего времени. Но пленник не простой, а «вечности заложник», в его руках их соединение.

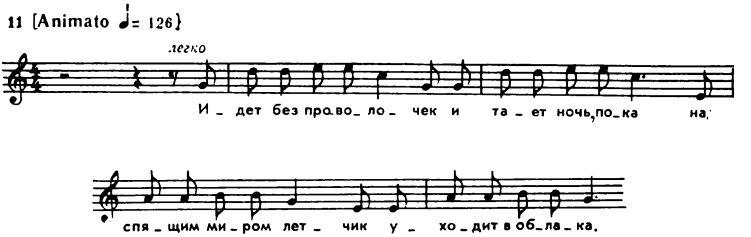
Свиридов, можно сказать, «не реагирует» на это сплетение образов, на ход неторопливого раздумья. Просто детская песенка. И поют дети. Сорок четыре раза повторяют одну и ту же коротенькую, нехитро варьированную попевку (см. пример 11). Интонация ее напоминает начало припева популярнейшей песни А. Островского «Пусть всегда будет солнце».

Поначалу это ошеломляет. Хотя в детских устах слова о взлетающем «над спящим миром» самолете и о мелькающих под и над ним картинах звучат естественно, без натяжки, все же стихотворение, безусловно, «взрослее» по теме, сложнее по мысли — чем дальше, тем глубже и серьезнее. Но странно, кажущееся несоответствие музыки тексту не отталкивает, напротив, заставляет вслушиваться, искать разгадку, потому что чувствуется — оно неспроста.

Снова и снова прозрачно и нежно звучит запомнившаяся сразу же мелодия, повторяется между куплетами хрустальный ритурнель; завораживающая повторность, статика...

Все внимание фиксируется на тексте. И вот — последние строфы:

Не спи, не спи, работай,
Не прерывай труда,
Не спи, борись с дремотой,
Как летчик, как звезда.
Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну, —
Ты — вечности заложник
У времени в плену!

И понимаешь, что музыка написана ради этих слов. Даже возникла, вероятно, именно из них. Действительно, будь мелодия вызвана к жизни первым четверостишием, едва ли композитор не обратил бы внимания на несовпадение синтаксической и строчной цезуры и не нашел бы решения, в котором речевая логика гибко сочеталась бы со строением стиха. На деле, однако, синтаксическая цезура оказывается совсем сглаженной (предложения не отделены ни ритмически, ни интонационно: конец первого и начало второго — одновысотные восьмые), а строчная углублена настолько, что логике речи почти не удается восторжествовать над логикой мелодии, которая ее подавляет, нарушает (конец второй строки совпадает с концом первой музыкальной фразы, резко отграниченным ритмическим торможением на тонической приме):

Преодолеть это до некоторой степени можно только исполнительски, и все равно слышится: «...и тает ночь пока. Над спящим миром летчик...» И в пятом четверостишии: «И страшным, страшным креном к другим каким-нибудь неведомым вселенным повернут Млечный Путь». Композитор идет на эти «шероховатости» ради полного структурного совпадения в последних строфах. Сюда все вело, тут провозглашается, постулируется истина, произносится наставление.

Нет, это не просто детская песенка. Тут выплывает

и подключается множество ассоциаций. Тема детства у Достоевского. Детские голоса у Малера. Маленький Принц, дающий большому, столько испытавшему мужественному человеку, писателю урок человечнейшей мудрости. «Ангельское», «херувимское» пение. Будущее — тропинка к вечности; чьими, если не детскими голосами может беседовать оно с нашим временем?

Так решение, поразившее вначале видимым несоответствием, оказывается полным глубокого смысла, ярко и неожиданно освещающим финал и тонко, не «в лоб», а с удивительным тактом и изяществом подводящим итог сложнейшей коллизии кантаты.

* * *

Работа композитора над текстом кое в чем подобна работе мастера художественного слова: оба, исходя из общего замысла, «озвучивают» текст, ищут нужные интонации, акценты, паузы, темпы и тембры, регистры и контрасты. Но если задача актера сводится к интерпретации в узком смысле слова, то композитор не ограничивается этим, а создает, если так можно выразиться, «параллельно-соответственную» систему музыкальных образов, дополняющих поэтическую систему.

Стихотворение — итог творчества поэта, в котором действительность уже художественно осмыслена, — для композитора является своеобразным исходным материалом. Солидаризируясь или в каком-то смысле полемизируя с поэтом, композитор выражает свое отношение к действительности музыкальной трактовкой текста. Сливаясь с музыкой и под ее воздействием, он переплавляется в новое самостоятельное произведение, отличное от того, что создал поэт.

Духовными отцами Свиридова среди композиторов не без основания часто называют таких разных художников, как Мусоргский и Римский-Корсаков, Шуберт и Орф. Круг можно было бы и расширить. Оставим, однако, этот вопрос, требующий отдельного разговора, в стороне. Музыкально-поэтический синтез, осуществляемый Свиридовым, — явление, возникшее и продолжающее развиваться на наших глазах, какими бы тра-

дициями оно ни питалось, — новое в русской культуре.

Мы бы сказали, что в семье искусств родился и утверждается новый вид или жанр, который трудно пока определить иначе, чем музыкально-поэтический. Хотя корни его, уходящие в почву с нивелирующим названием «вокальная музыка», глубоки и разветвлены, все же принципиальная его новизна и современность ощущаются, пусть пока интуитивно. Думается, что осознание значимости его для общества с обостренной и все растущей восприимчивостью к поэтическому слову еще впереди.

В. Цендровский

ПРИНЦИП КОНЦЕНТРАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ЯЗЫКЕ СВИРИДОВА

В чем современность музыкального языка Свиридова? Вопрос этот представляет своеобразную загадку. Действительно, с внешне-конструктивной точки зрения в музыке Свиридова используются средства, в основном известные нам из прошлого, музыкальный язык его прост и ясен. Произведения Свиридова тональны в обычном понимании этого слова, опираются на ясную диатонику, гармонически четки. И это в то время, когда существует атональная музыка, когда даже в музыке тональной само понимание лада, тоники, аккордовых структур сплошь и рядом чрезвычайно усложнено. Тем не менее сочинения Свиридова звучат свежо и ново, по-настоящему современно — и образный строй в них, и средства музыкального выражения никак не назовешь анахронизмом.

Важно еще, что с годами указанные черты свиридовского стиля не только не исчезают, а, наоборот, усиливаются. Достаточно сравнить произведения 60-х и 70-х годов («Курские песни», «Деревянную Русь», «Маленький триптих», «Два хора» на слова С. Есенина, «Весеннюю кантату») с музыкой, созданной в 50-е годы, чтобы убедиться в этом. Та же ясность, тот же круг приемов, но еще отточенней стал язык, еще строже отбор гармоний, еще чище и

прозрачнее краски. Композитор добивается наибольшей кристаллизации средств, находит в них возможности, которые позволяют довести речь, казалось бы, до скупости, максимально уплотнить, сконцентрировать материал, нисколько не жертвуя богатством выражения, — напротив, достигая внутренней наполненности, емкости. Это говорит о многом. Не только о колоссальном мастерстве, не только об убежденности в избранном пути. Значит, действительно, в подобной простоте есть что-то, что делает ее глубоко современной, отвечающей духу времени.

Но именно простота и представляет большую сложность для анализа. Трудно отыскать «вещественные» доказательства, которые могли бы объяснить наши слуховые ощущения. Кажется, что все привычно, все — так же как и всегда, а эстетический эффект неожиданно новый.

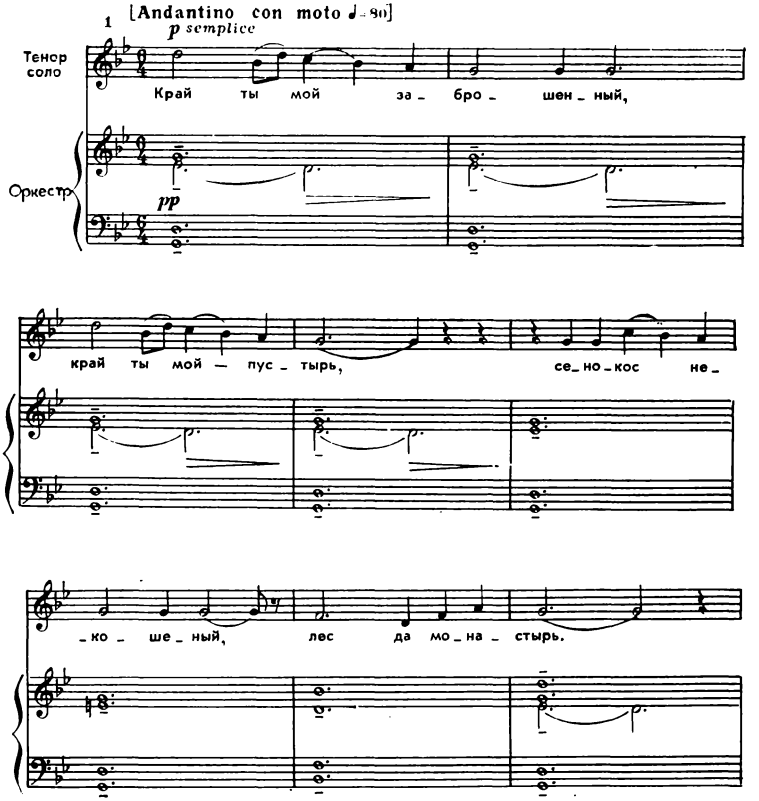
Итак, главный вопрос: благодаря чему же привычные и простые средства приобретают у Свиридова новое звучание, новизну выражения? Немалую роль здесь играют новые условия применения старых средств, в том числе соединение старого с новым, дающее порой совершенно непредвиденный результат, позволяющее сделать обычное необычным, свежим и обновленным [1]. Но наряду и вместе с этим у него выступает еще один основополагающий момент. Это особая концентрированность музыкального высказывания. При кажущейся простоте внутренняя насыщенность музыки исключительно велика. Достигается она высокой степенью концентрации музыкальных средств, при которой устраняются все детали и подробности, остается только самое типичное, самое существенное — то, что составляет основу выразительности в избираемых композитором средствах.

Можно назвать этот метод «концентрацией-обнажением». Обнажением самой сути явления. И при этом за ней, за этой скупостью и даже во многом благодаря ей, раскрывается целый мир.

Приведу примеры. Начало «Поэмы памяти Сергея Есенина»:

---

[1] Данному вопросу посвящена статья автора «О гармонии Свиридова» (в кн.: Музыка и современность, вып. 5. — М., 1967).



В мелодии отчетливо предстает характерно свиридовское слияние крестьянской и городской песенности. Широта дыхания и неторопливость развертывания, глубокая напевность, диатонизм, движение-ниспадание от квинты лада к приме (квинта как «вершина-источник») вызывают ассоциации с протяжной лирической песней. Не менее определенны и стилистически более поздние, «городские» черты: рельефность гармонического ощущения, метроритмическая и структурная четкость, ясная расчлененность, декламационность, шестидольность, мало свойственная крестьянской мелодике.

Но главное не в самом сочетании крестьянского и городского, ставшем уже достаточно обычным для советской песни. Главное, что у Свиридова примат остается

за крестьянским, сугубо народным, которое с помощью этого соединения получает качественно новое выражение.

В самом деле, протяжная крестьянская песня характеризуется известной рассредоточенностью высказывания, проявляющейся во всех сторонах ее музыкально-поэтического облика. И если говорить о мелодии, то для нее типична свободная, порой даже прихотливая извилистость движения («Старинная песня, как река, льется с извилинами да загонами», — гласит народная пословица). Так, в частности, реализуется ход от квинты к приме: с долгими «замахами», с постоянным опеванием отдельных звуков, с возникающими местными опорами, с неоднократными возвращениями, отходами от основного направления. Мелодическая «цветистость» особенно ясно выступает при вариантных повторениях.

В противоположность этому рассматриваемая мелодия освобождена от извилистости, в ней акцентируется прямолинейность. Что же касается варианта при повторении (вторая фраза), то он еще проще. Но, несмотря на обнаженность рисунка, это отнюдь не схема. Выразительные возможности, заключенные в ходе V—I, выступают подчеркнуто открыто, вскрывая главное, что образует глубинно-экспрессивную основу множества народных мелодий. И воплощена она в полнокровном народнопесенном ракурсе: мелодия протяженна, напевна, в ней есть и «извилины» (ход *си-бемоль — ре*), и возвращение к исходному звуку, и распевание слогов («ты мой»). Но все сжато, отобрано до необходимого минимума. Музыка концентрирует выразительность, присущую народной песне, подавая ее в предельно простой, можно сказать, обнаженной форме. Это именно концентрация-обнажение, где каждый звук обладает повышенной весомостью. Так возникает «новая простота», о которой часто приходится слышать в наши дни.

Но почему же она новая, чем отличается она от простоты прошлого? Да потому, что такой тип концентрации, при которой всемерно подчеркивается нарочитая простота, не был ранее свойствен музыке — он вытекает из современных взглядов на искусство, обусловлен целым рядом причин (о них я скажу в конце статьи). Конечно, обобщение, типизация народнопесенных черт — явление, глубоко присущее композиторам-классикам: сколько замечательных примеров чуткого и вы-

сокохудожественного претворения народного содержит классическая музыка. Но эстетика того времени не требовала подобного рода концентрации-обнажения[2]. Кроме всего — чтобы в лапидарной форме воплотить внутренне емкий материал, нужен определенный исторический опыт, накапливаемый общественной музыкальной практикой в процессе длительного развития.

Вернемся к примеру. Концентрация, о которой идет речь, проявляется и в гармонии. В ней вначале всего три звука, очень существенных для выявления лада: I и V ступени — ладовый остов — и минорная секста с ее интенсивным нисходящим тяготением. Возникает намек на типичный для Свиридова септаккорд нижней медианты минора, излагаемый в данном случае как тоника с секстой (последняя в виде задержания к квинте). Но аккорд неполный — нет смягчающей звучание тонической терции. В этом отличие от художественных норм прошлого, ставящих полноту гармонии в зависимость от степени ее диссонантности (чем диссонантнее созвучие, тем оно полнее). Подобная «опустошенность», подчеркивая остроту совмещения ладово сопряженных звуков (VI—V), придает аккорду терпкость, а главное, обнажает сконцентрированный в нем сгусток ладовых тяготений.

Соединение гармонии с мелодией порождает весьма насыщенный результат. В гармонии, при всем ее своеобразии, определяющую роль играет тонический бас, в мелодии же квинта лада (звук *ре*) ясно устремлена к тонике, то есть в потенции это доминанта. Совместное действие данных факторов сообщает мелодической вершине бифункциональную наполненность. В то же время на исходный звук мелодии влияет и звучащий одновременно *ми-бемоль*, внося в него оттенок задержания к субдоминанте. Но в момент разрешения (*ре — до*) *ми-бемоль* сам сдвигается, и *до* в мелодии в свою очередь становится задержанием. Образуется функционально напряженное последование параллельных септим; секста лада, служащая в перспективе тоже задержанием, формирует около себя свои местные тяготения, усложняет функциональное восприятие верхнего звука. При внешней прозрачности музыка обнаруживает огромную на-

[2] Достаточно указать на бородинский «Хор поселян» или же на мелодии в народном духе Римского-Корсакова.

сыщенность. Можно сказать, что в комплексе с мелодией вскрываются потенциально заключенные в аккорде главные функции лада — тоника, доминанта и субдоминанта, — каждая из которых представлена в вертикали соответствующим тоном (*соль, ре* и *ми-бемоль*). Эти же функции выступают и в метрически опорных точках мелодии (конечный звук *соль*, начальный *ре* и промежуточный *до*). Так композитор тонко осуществляет современный для музыки принцип «переведения горизонтали в вертикаль», не поступаясь ясностью гармонической структуры. При этом «вершина-источник» мелодии, вбирая в себя названные функции, неся большую ладовую нагрузку, звучит особо выразительно [3].

И все это не искажает народнопесенного характера: многозначность исходного звука, возникновение местных тяготений в концентрированной форме отражают свойственную народной музыке ладовую переменность, многоустойность. Но решаются они в динамическом плане: стянутость материала, в отличие от его разлитости в народной песне, значительно повышает уровень музыкальной динамики.

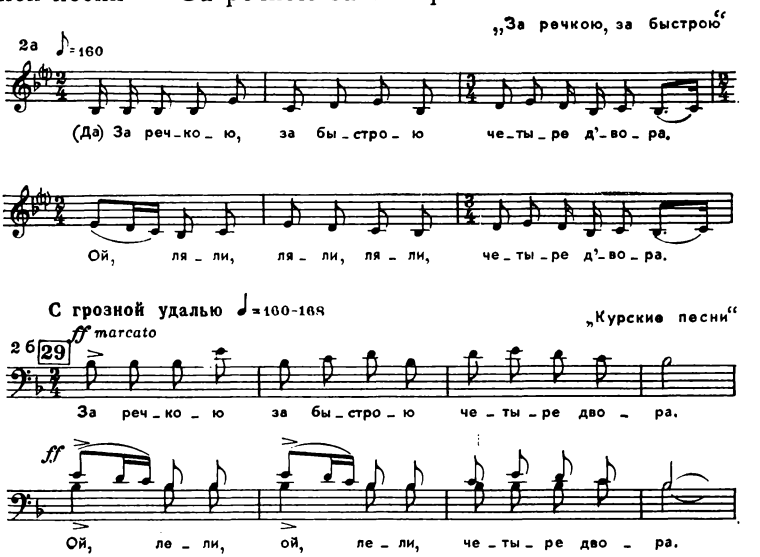
То же происходит далее в отношении параллельной переменности (четвертая фраза разбираемого примера). Всего лишь единичный штрих, а сколь он впечатляет! Си-бемоль-мажорное трезвучие появляется в самый неожиданный момент — после *ми-бекар*, дорийской сексты соль минора. Сопоставляемый с нею мажор приобретает лидийский оттенок, несмотря на краткость, вступает свежо, упруго. Впервые сдвигается педализирующий бас, мелодия также обновляется — весь комплекс средств помогает рельефному выдвижению мажорности. Но, обнажая последнюю, способствуя ее известной автономии (это не просто III ступень минора, а и местная ладовая опора), данный контраст с окружением одновременно придает аккорду динамическую направленность к тонике *соль* (всякий контраст, как следствие, вызывает неуравновешенность). Большая септима между басом и мелодическим голосом, возни-

[3] Мысль о переводе горизонтали в вертикаль можно дополнить. Концентрирующиеся в аккорде ладовые тяготения (VI—V, V—I) — это не что иное, как запечатление вертикалью интонации, содержащейся в самой мелодике (*ми-бемоль — ре* в среднем голосе, *ре — соль* — между крайними звуками напева).

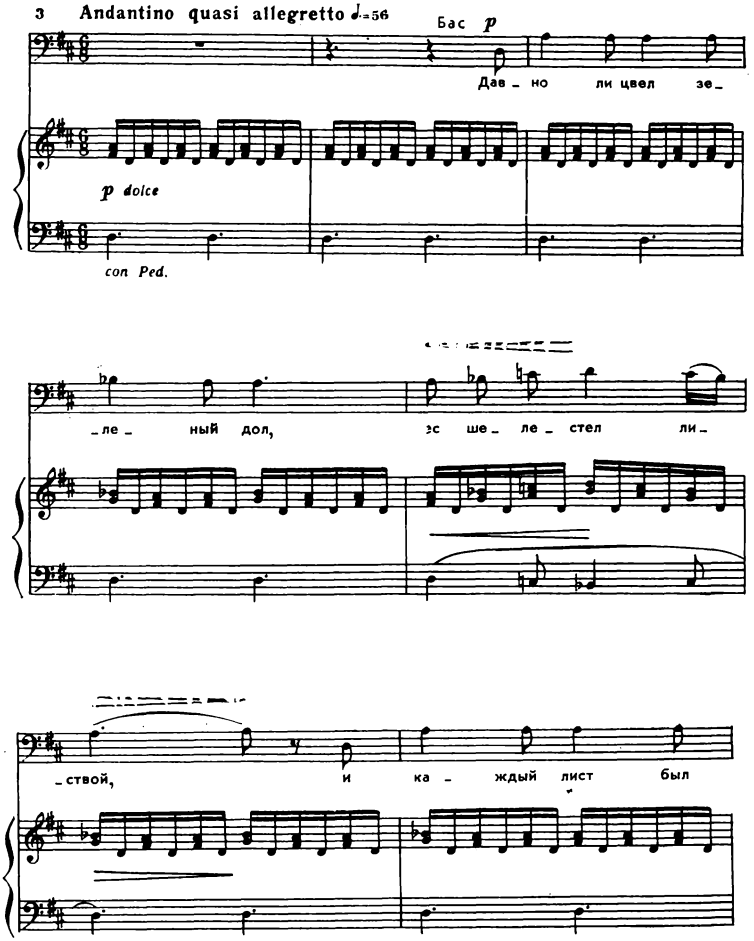
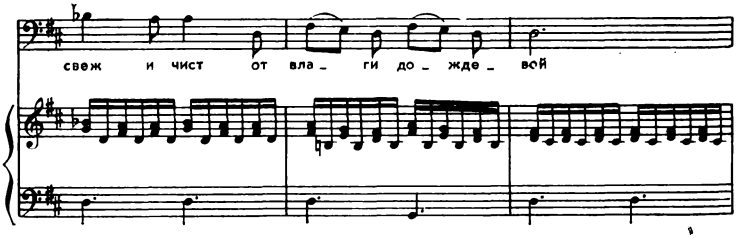
кающая на последней доле, усиливает динамическую трактовку переменности.

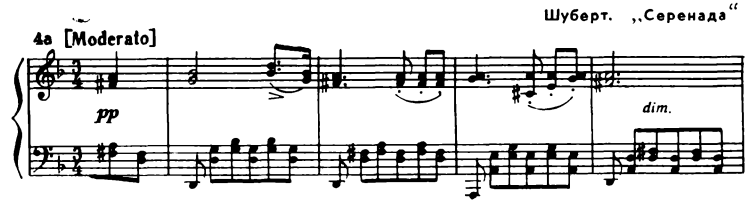
Приведенный пример позволяет видеть, как Свиридов из минимальных, кажется, возможностей извлекает богатейшие плоды. И минимальность эта, действительно, только кажущаяся: неисчерпаемое богатство глубинных основ музыкальной выразительности предстает здесь с необычной силой. Сосредоточиваясь на самом основном, освобождаясь от подробностей, композитор как бы утверждает: вот это и есть главное, что определяет жизненность данного средства, питает его экспрессию и потому обладает большой силой воздействия.

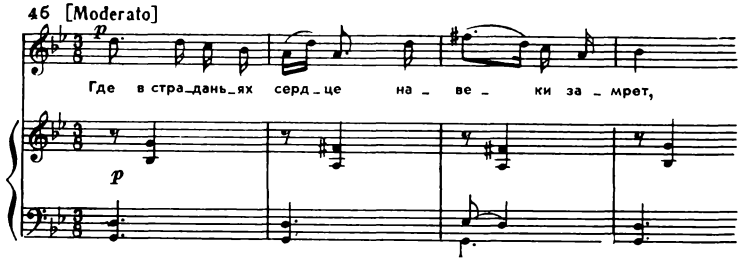
Тенденция к концентрации наблюдается у Свиридова и в его работе над подлинными народными напевами. В «Курских песнях» можно видеть, как композитор стремится, с одной стороны, к большей шлифовке деталей, а с другой — к большей концентрированности материала, к «сгущению» мелодического рисунка, к его выпрямлению по сравнению с фольклорным первоисточником. Особенно это показательно в отношении последней песни — «За речкою за быстрою» [4]:



[4] Пример 2а взят из сб.: Руднева А. Народные песни Курской области. — М., 1957, № 7.

Перейду к другому произведению — вокальному циклу на стихи Бернса. Известно, что Свиридов обращается в нем к намеренным ассоциациям с песнями Бетховена, Шуберта, поводом к чему служит европейская тематика, круг образов, родственных этим композиторам. Очень близка Шуберту песня «Давно ли цвел зеленый дол»:

Та же чистота выражения, четкое движение мелодии в трезвучных контурах, не менее ясные трезвучия в гармонии. По-шубертовски свежо прояснение мажора в конце периода. Характерна связь мажорного трезвучия с минорным, лежащим квартой выше (или квинтой ниже), — связь, часто встречающаяся у Шуберта и реализуемая им двояко: как соотношение мажорная тоника — минорная субдоминанта в одном случае и мажорная доминанта — минорная тоника в другом. И там и здесь возникает оттенок доминантового лада, в различной степени проявляемый. Можно указать целый ряд песен подобного рода:

Шуберт. „Серенада"

Шуберт. „Мельник и ручей"



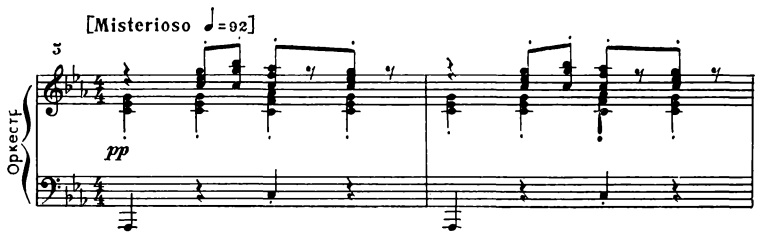
Казалось бы, при таких условиях беспредметно поднимать разговор о современности свиридовской песни. Но она ощутима явственно, звучание музыки не оставляет ни малейших сомнений о времени ее создания. Основное отличие от приведенных песен заключается все в том же принципе концентрации-обнажения. Свиридов смело вскрывает остов лада, в частности квинту, столь важную для формирования ладового строя. Уже фортепианное вступление обращает на себя внимание: на длительном протяжении, без каких бы то ни было изменений повторяется одно лишь только тоническое трезвучие с квинтовым тоном вверху. В общем звучании рельефно выступают главные ступени лада — I и V, занимающие крайнее положение в аккорде, не заслоняемые ни фигурацией, ни гармоническими сменами. Совершенно открыто они предстают затем в мелодии, которая по-прежнему сопровождается трезвучием тоники. И тут же к квинтовой интонации присоединяется полутоновая: VI—V. Сквозь шубертовски трезвучные аккорды аккомпанирующего фортепиано невольно пробивается начальная гармония «Поэмы памяти Сергея Есенина» — только претворена она в мелодической плоскости. Указанные интонации определяют строй музыки и в дальнейшем, на них сосредоточивается все внимание, обнажается их выразительность. Именно это обусловливает новизну звучания, а также и присоединяющиеся сюда сугубо характерные приметы современного языка: столкновение в одновременности ладового неустоя со своим разрешением (*си-бемоль — ля*), смелое прочтение мелодического мажора с линеарно возникающими созвучиями (пятый такт).

Как явствует из анализов, принцип концентрации охватывает не только мелодическую сторону свиридовского письма — он ярко сказывается и в гармоническом мышлении. На последнем следует остановиться специально. Свиридов часто прибегает к сравнительно простым и даже очень простым созвучиям, «не боясь» ясной гармонической вертикали. Секрет их обновления состоит в раскрытии их полифункциональных возможностей. Всякое созвучие в потенции полифункционально (бифункционально, если вопрос ставится о двузвучии), оно содержит предпосылки для функционального противопоставления составляющих его элементов на основе

высотного различия последних. Используя эти предпосылки, Свиридов функционально дифференцирует аккорд, подвергает его функциональному «расщеплению», как бы функционально «раскрепощает» вертикаль, сохраняя в то же время фоническое единство. Таким путем композитор вскрывает громадные внутренние резервы, заключенные в относительно простых и простейших созвучиях.

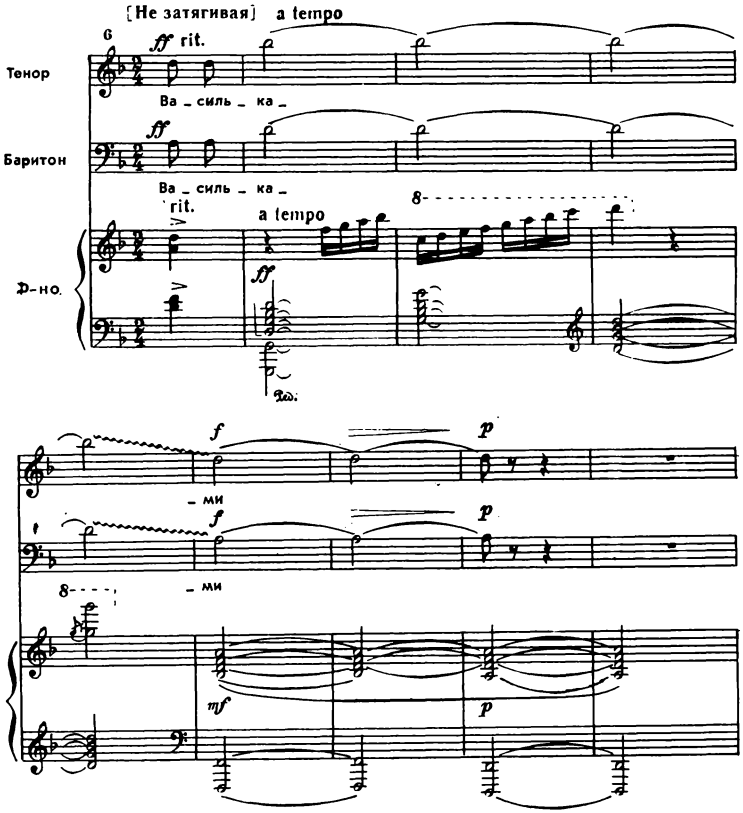
Широкая распространенность гармонической полифункциональности, свобода, с которой она возникает, — типичнейшее явление современной музыки. Свиридов обращается к полифункциональности, используя сплошь и рядом структурно простые средства. Можно сказать, что и здесь действует метод концентрации-обнажения. В самом деле, при конструктивной простоте вертикали составляющие ее функциональные пласты несут большую нагрузку, отдельный звук может быть выразителем целой гармонической функции.

Таков уже упоминавшийся септаккорд, построенный на VI ступени натурального минора, — своего рода свиридовская «лейтгармония», настолько широко он ею пользуется. В зависимости от контекста функциональная дифференциация этого созвучия может меняться, быть большей или меньшей. В приводимом ниже примере из «Поэмы памяти Сергея Есенина» («Ночь под Ивана Купала») данный аккорд расслаивается на две части — тоническому трезвучию противостоит бас, несущий нижне-медиантовую функцию:

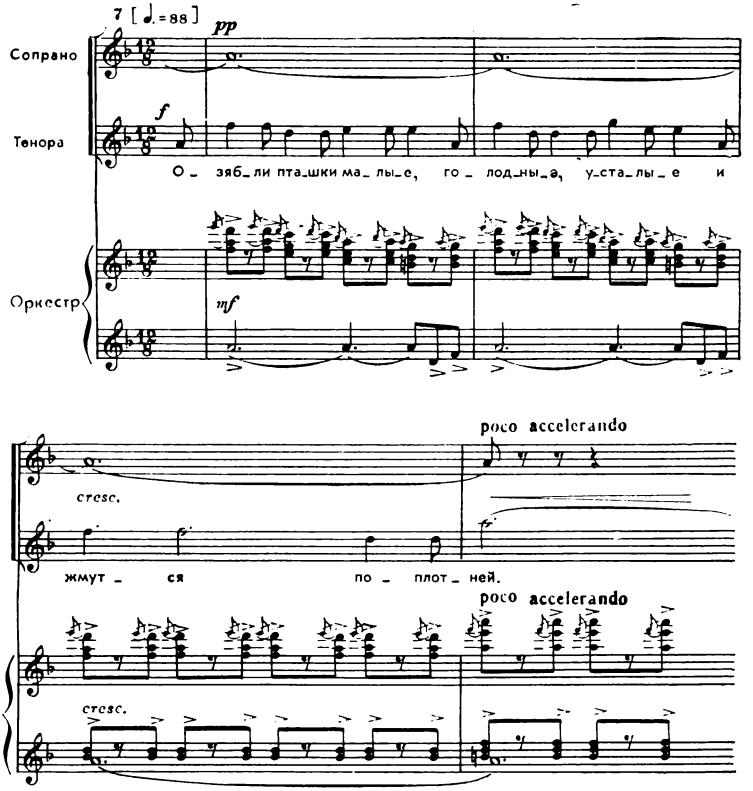


В песне «Вечером» из цикла «У меня отец — крестьянин» бас аккорда другой — III ступень лада. С внешнеконструктивной точки зрения образуется терцквартаккорд VI ступени, но басовый звук опять-таки функ-

ционально отделяется, выполняя на этот раз роль верхней медианты:

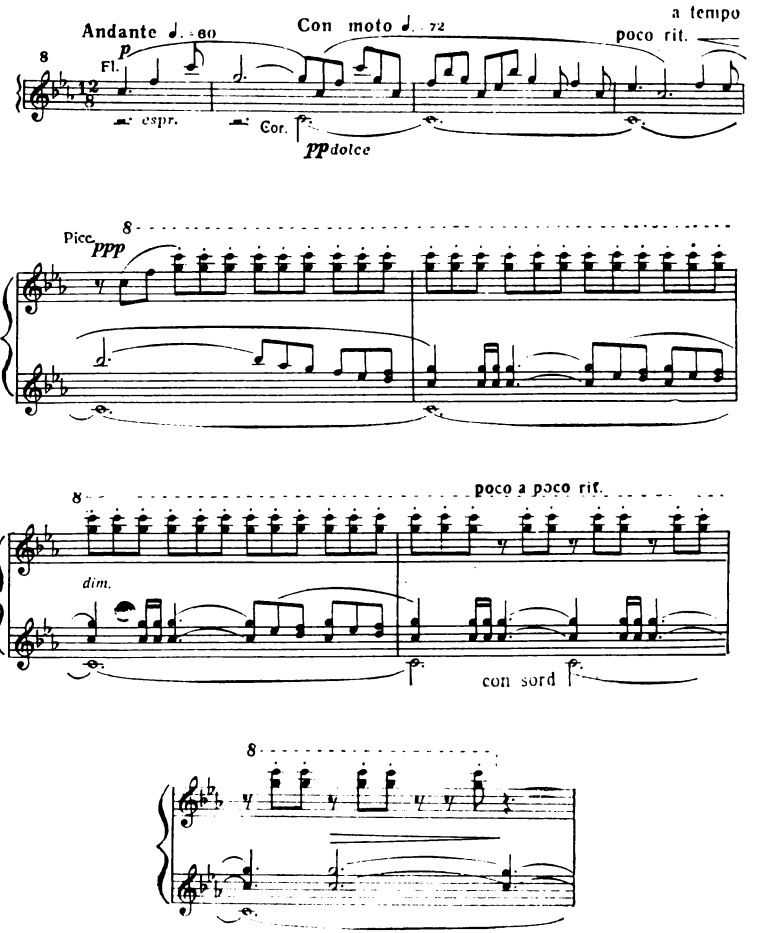


Чрезвычайно насыщен полифункциональностью следующий момент из «Поэмы памяти Сергея Есенина» («Поет зима»). Подобно примеру 5, в верхних голосах — тоническая гармония, но противопоставляемая ей VI ступень имеет свою терцовую вертикаль. Наряду с этим в общую структуру включается доминантовая педаль (*ля* — у хора и валторны), не растворяющаяся функционально, сохраняющая доминантовое значение (в то же время верхнее *ля* входит в тоническое трезвучие как т о н и ч е с к и й звук):

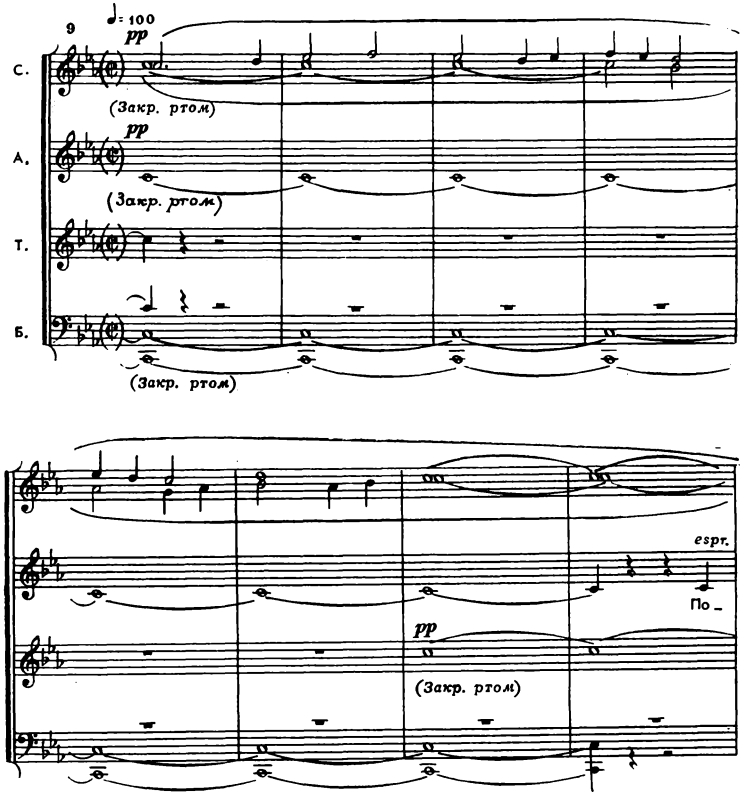


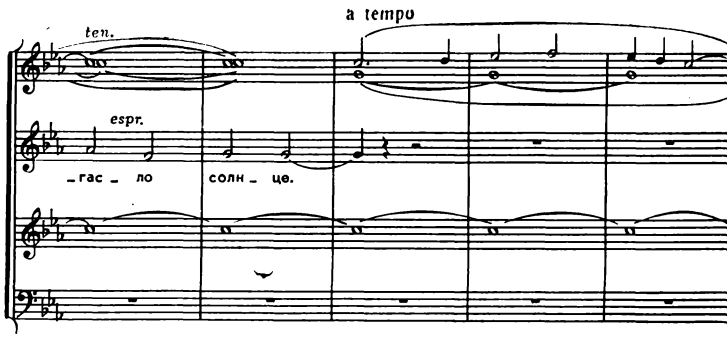
Так в структурно несложном аккорде композитор открывает неожиданные возможности. Данный метод распространяется у него даже на консонансы, в том числе двузвучия: и в них, несмотря на фоническую слитность, каждый звук часто несет свою ладофункциональную нагрузку, обнаруживает тенденцию к самостоятельному функциональному раскрытию. Казалось бы, совсем трудно ожидать этого в квинтовом созвучии тоники — ладовом устое, и тем не менее содержащаяся в V ступени потенциальная доминантовость дает здесь о себе знать. Это не просто квинта от тоники, ее гармонический «резонатор» — Свиридов делает V ступень мелодическим центром, вокруг которого формируется мелодия, опевая, обыгрывая его (как это свойственно

народнопесенной мелодике). Тем самым V ступень до известной степени обособляется от тонической примы, играющей обычно в таких случаях педализирующую роль. Подобное противопоставление и помогает вскрыть функциональную зависимость квинтового тона от главного устоя, насытить квинту бифункциональностью. Таково вступление к «Нашей земле» из «Патетической оратории», где длительное опевание V ступени вызывает чувство предыктовости:



Бифункциональная трактовка консонансов выразительно предстает в хоре «Табун» (из «Пяти хоров»). Долгое выдерживание тонической педали в условиях общей прозрачности звучания приводит к тому, что I ступень накапливает в себе большой «заряд» тоничности. Когда затем мелодия переходит к альтам («Погасло солнце»), в образующихся созвучиях ясно выступает функциональное расслоение. В первый момент даже кажется, что вопреки фонической согласованности звук *ля-бемоль* диссонирует с тянущимся голосом, настолько велико их функциональное различие, настолько отчетливо каждый из звуков образовавшейся сексты выявляет свою функцию (тоника и субдоминанта). Функциональная многоплановость в сочетании с прозрачностью рождает пространственные ассоциации:



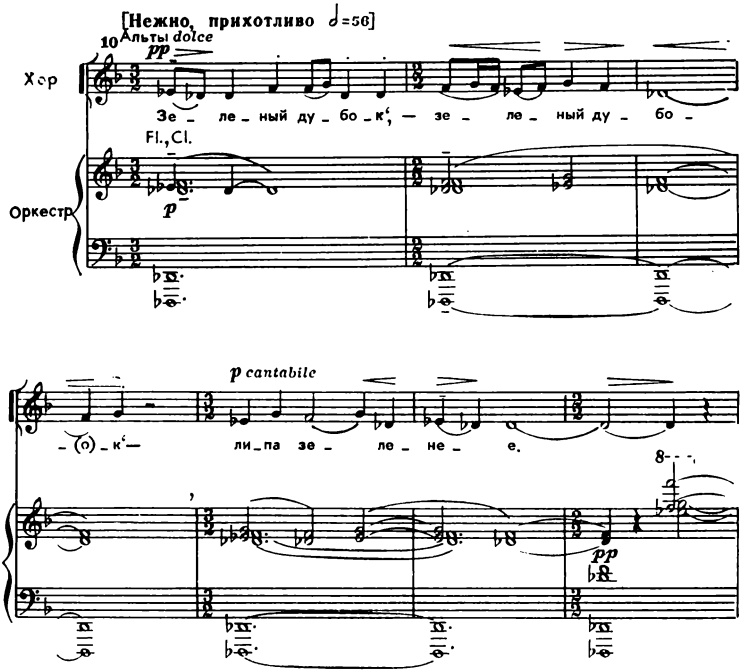


Принцип концентрации-обнажения помогает понять и свиридовскую остинатность — важный музыкально-драматургический фактор его произведений. В простейшей, элементарной на первый взгляд, тематической ячейке, служащей ядром остинатного развития, вскрываются незаурядные динамические возможности. В иных условиях они могли бы остаться малозамеченными, но в силу выдвижения их на передний план, устранения отвлекающих внимание моментов обнаруживается, что потенции эти исключительно велики. Создается стимул к многократному повторению, остинатность насыщается глубокими внутренними связями, особой содержательной значимостью; при внешней сдержанности выражения она далека от статичности.

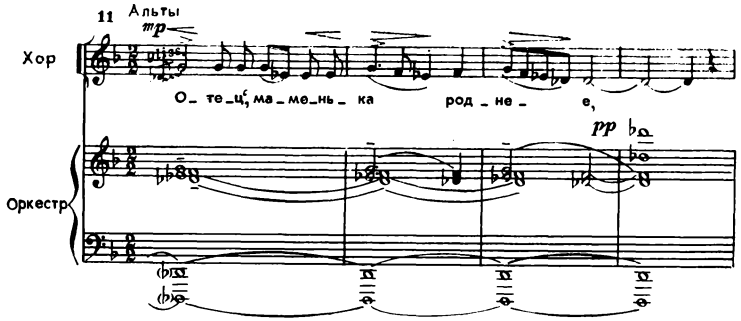
Наиболее наглядно выступает это в сочинениях 60-х и 70-х годов, например в «Курских песнях», где каждый номер характеризуется строжайшим отбором остинатно выдерживаемых средств.

В первой песне кантаты — «Зеленый дубок» — «движущей силой» развития служит заключенная в мелодии переменность ладовых устоев *ре-бемоль* и *ми-бемоль* (в первом случае условно лидийского, во втором — условно миксолидийского наклонения[5]). Гармония откликается на эту многозначность соответствующими созвучиями. При этом она не добавляет ничего «от

[5] Условно потому, что и лидийский, и миксолидийский лады семиступенны, звукоряд же данной песни ограничен всего четырьмя тонами. Однако характерные признаки названных ладов выступают здесь весьма отчетливо, что и дает основание обращаться к подобным определениям.

себя»: обе терции перешли в вертикаль из мелодий. Но результат значительно обогащается, гармония укрупняет, усиливает происходящие в мелодии процессы, ладовая переменность получает концентрированное выражение:

В возникшем «споре» более прочное положение занимает ре-бемоль мажор: ему принадлежит бас, на звуке *ре-бемоль* кадансирует мелодия. И все же *ми-бемоль* не уступает, иной раз он особенно весомо заявляет о себе (см. пример 11).

И так до последнего такта, где окончательно утверждается ре-бемоль мажор. Переменность поднимается до значения широко действующего драматургического фактора, превращается в своего рода «ладовую драматургию», которая, наполняя остинатность живительным дыханием, заставляет с неослабеваемым вниманием ждать каждого следующего повторения.



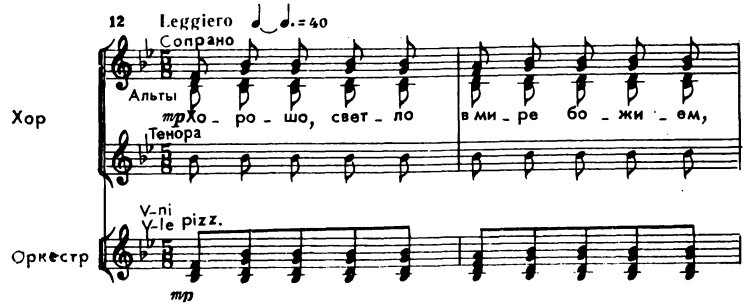
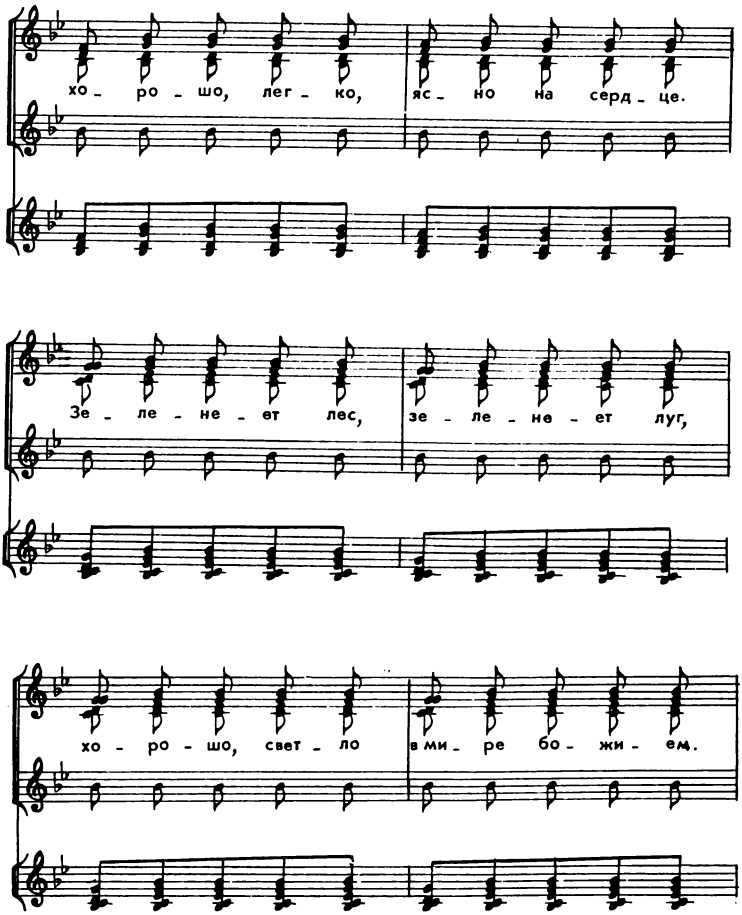
Аналогичная картина в песне «В городе звоны звонют». И здесь гармония усиливает ладовую переменность, развертывающуюся на всем протяжении музыки. Замечательно, что обе песни основаны на простом целотонном тетрахорде. Из четырех звуков композитор выращивает целые музыкально-драматургические полотна. Вот где во всей силе проявляется принцип концентрации-обнажения!

Интересное явление — в песне «Я странник убогий» из кантаты «Деревянная Русь». Секундаккорд I ступени разрешается в тоническую квинту.

«Каждый септаккорд может быть разрешен в любое трезвучие, кроме тех двух, из которых он составлен»,[6] — гласит учебник гармонии Римского-Корсакова. Положение это, безусловно верное при комплексном подходе к аккорду, уже не действует в условиях функциональной дифференциации созвучия. В указанном примере секундаккорд как целостная величина существует лишь в фоническом смысле, функционально же он трактуется как состоящий из двух квинт (кварт в данном изложении): тонической и верхне-медиантовой — устойчивой и неустойчивой. В их связи между собою решающую роль играет басовая интонация *ми-бемоль — фа* (VII—I) — типичный ход натурального минора. Так скрытая в созвучии ладофункциональная динамика развертывается в горизонтали, побуждая к остинатному повторению оригинальнейшего оборота, в котором секундаккорд будто бы разрешает «сам себя». В функционально многоплановое прочтение аккорда мелодией вносятся свои, «местные» нюансы, само гармоническое последование

[6] Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 4. — М., 1960, с. 210.

содержит элемент параллельно-ладовой переменности[7], реализуемый в дальнейшем течении песни. Все это обогащает остинатность дополнительными штрихами. Изложенное в предельно простой фактуре скромное созвучие раскрывается во всей полноте своих неподозреваемых при обычном освещении возможностей.

Остинатность пронизывает и «Весеннюю кантату». Так, в первом номере («Весенний зачин») музыкальное развитие совершается по линии постепенного динамического нарастания путем последовательного варьирования исходного тематического зерна. При этом не только сохраняется основа, но и каждое вариантное изменение, каждый вновь вводимый штрих, прежде чем смениться последующим, остинатно повторяется, всесторонне раскрывая свои выразительные потенции. На протяжении всего первого куплета, как и большинства остальных, — один си-бемоль мажор, из гармонических средств — только два аккорда: тоническое трезвучие с секстой и септаккорд II ступени. Но какое богатство оттенков несут с собой эти повторяющиеся созвучия, сколько красочных ладовых переливов содержится в их мелодических поворотах! Начальная тоника с секстой скрывает намек на параллельный минор, с появлением септаккорда поддерживаемый затем ходом мелодии *соль — си-бемоль* (пятый такт). И тотчас же в средних голосах пробиваются новые ладовые опоры: *ми-бемоль — до*, с девятого такта выступающие вполне отчетливо:

[7] Этому способствует акустическая природа минорного септаккорда вообще, его «двуосновность»: то ли это минорное трезвучие с септимой, то ли мажорное трезвучие с секстой (малой терцией снизу).

Такого рода «внутриаккордовая» ладовая переменность, при которой реализуются заключенные в созвучии мелодические связи аккордовых тонов, наблюдается и далее: до самого конца повторяется все тот же септаккорд (лишь один раз с проходящей нотой), предстающий в различных мелодических ракурсах, выдвигающий то один, то другой свой тон в качестве ладово-переменной опоры. В этих условиях и неизменно звучащая в нижнем голосе тоническая педаль в зави-

симости от мелодической надстройки также частично перекрашивается, что расцвечивает и обогащает ее устойчивую функцию.

Мы сосредоточили внимание на концентрации-обнажении, рассмотрев действие данного принципа в области свиридовской мелодики, гармонии, музыкальной драматургии. Можно видеть, как глубоко указанное явление проникло в музыку Свиридова, насколько оно характерно для его творческого метода. Естественно, оригинальность композиторского почерка несводима к этому. Но именно здесь возникает та своеобразная «обратно пропорциональная» зависимость между внешней простотой и внутренней сложностью и богатством, которая позволяет говорить о «новой простоте».

Эта новая простота отражает очень глубинные течения, происходящие в современной музыке. Поиски ее совершаются повсюду и нередко выступают в явно открытой форме. Такова, скажем, «Кармина Бурана» Орфа, такова из сочинений советских композиторов «Русская тетрадь» В. Гаврилина. Подобные искания наблюдаются и в музыке художников, общую тенденцию творчества которых не назовешь простой (позднее творчество Прокофьева, многие из недавних произведений Шостаковича). Да иначе и быть не может. Современная музыка достигла такой степени конструктивной сложности, что далее идти по этому пути, по-видимому, уже нельзя — надо «рационализировать» невероятно разросшуюся систему средств.

Поиски музыкальной простоты связаны и с более общей тенденцией, проявляемой во всех областях искусства, охватывающей все сферы современной жизни: от науки до утилитарных, бытовых явлений. Везде ищут новые, рациональные формы, без излишней детализации, перегрузки подробностями. Правда, это порой вырождается в примитивизм — но ведь издержки, увлечение чисто внешней стороной имеются в любом крупном течении. В целом же данную тенденцию можно объяснить тем, что современный человек получает огромное количество информации, несоизмеримое с прошлыми эпохами. Стремление возможно более полно обобщить поток сведений и впечатлений, не жертвуя его содержательностью, не упрощая, сохраняя его существо, и приводит к внешне простым, но емким формам.

Возвращаясь к музыке Свиридова, можно утверждать, что она всецело отвечает этой потребности. Принцип концентрации-обнажения выступает с позиций сегодняшнего дня, содержит такой взгляд на прошлое, который возможен только в результате длительного и сложного пути, проделанного музыкой в XX веке. Какое-либо созвучие, применявшееся и ранее, звучит более насыщенно, несет на себе отпечаток пройденных десятилетий, его «удельный вес» стал выше.

Не является ли сказанное одним из возможных направлений развития музыки в будущем? Исторические примеры этого имеются: переход от полифонии к гомофонно-гармоническому складу, с уплотнением, концентрацией созвучий — от суммы интервалов к цельным функционально-гармоническим комплексам. В современной музыке дальнейшая стадия насыщения — функциональная дифференциация аккорда. Но это не возвращение к полифонически-строгому стилю. Там совокупность мелодических, здесь — ладогармонических функций, где «полномочными представителями» последних могут выступать даже отдельные звуки.

Но если современность разбираемого здесь принципа достаточно очевидна, то не являются ли устаревшими — вне зависимости от характера их концентрации — сами музыкальные средства, применяемые Свиридовым? Не является ли музыка Свиридова искусственным сохранением старого, хотя бы и по-новому раскрытого, не есть ли это «лебединая песнь» тональности, мажоро-минора — прекрасного былого, что не имеет перспективы для дальнейшего развития?

Вопрос этот должно поставить со всей остротой, поскольку сторонники атональной музыки категорически заявляют об устарелости мажорно-минорной системы и ладового мышления вообще, об устарелости консонанса по сравнению с диссонансом.

Явным возражением против этого служит прежде всего само слуховое восприятие свиридовской музыки. Но можно обратиться и к аргументации логической.

В чем принципиальное отличие тональной системы от атональной? Обычно это связывается с образованием или же, в противоположном случае, с отсутствием ладовых тяготений. Но отсутствуют ли они совершенно в атональной музыке при условии сохранения ею мело-

дики как средства музыкального выражения? Если говорить о мелодическом движении в каждом отдельном голосе музыкальной ткани, о мелодических связях между сменяющими друг друга звуками, то такие «микротяготения» постоянно существуют и там, они возникают стихийно — в силу интонационной природы мелодии. Любая музыкальная интонация основана на разном соотношении напряжений, где движение от большего напряжения к меньшему ощущается как спад, разрешение — и наоборот, и объяснение этому коренится в конечном счете в родственности с интонациями речевыми[8]. Лад, как централизующее начало, организует и усиливает мелодические тяготения, не уничтожая, однако, местных, функционально-переменных связей, всегда возникающих в зависимости от конкретных условий контекста: гармонических, метро-ритмических, ступенево-интервальных и т. п.[9] Отличие тяготений атональной системы от тональной заключается, следовательно, в том, что в первой они предстают в «распыленном» состоянии, сцепление звуков носит случайный, местный характер и потому слишком слабо, чтобы подняться над «микропеременностью». Не будь даже этого, атональная музыка не воспринималась бы как сфера интонационной выразительности.

Если лад — система организации тяготений, так или иначе постоянно и достаточно объективно существующих, может ли принципиально он устареть? И если идти далее — к мажоро-минору, то разве не ясно, что в нем ладовое мышление дает наиболее сильные и стабильные результаты, образует наиболее богатую и разветвленную структуру с широчайшим радиусом действия — вплоть до соподчинения целых тональных пластов. Можно сказать, мажоро-минор выступает как квинтэссенция достигнутого в сфере ладовости. Не случайно музыка до сих пор не нашла равной ему по организующей и динамической силе замены. Не случайно также, что в системах с искусственной тоникой тяготения осла

---

[8] Данный вопрос убедительно разработан Л. Мазелем, опирающимся на интонационную теорию Б. Асафьева (см.: Мазель Л. О мелодии. — М., 1952).

[9] В этом сущность теории ладово-переменных функций Ю. Тюлина.

бевают по мере увеличения ее диссонантности, сливаясь в конце концов с атональностью, что по мере отхода от мажора и минора уменьшается и охватывающая способность ладового центра, сужаются масштабы подчиненной ему периферии. Потому-то мажоро-минор и живет, и чувствует себя прочно — вопреки пессимистическим прогнозам.

В связи с этим полезно поставить вопрос о консонансе и диссонансе в современной музыке. Принято считать: консонанс проще диссонанса. На этом основании порой делается далеко идущий вывод, что консонанс устарел, поскольку с развитием общественного музыкального слуха возникает необходимость более сложных музыкальных ощущений, которые консонантность уже не в силах удовлетворить. Действительно, история развития музыки свидетельствует о прогрессирующем внимании к диссонансам, об их количественном увеличении и, следовательно, о расширяющихся эстетически-слуховых возможностях. Но ведь служащая исходным пунктом для объяснения указанной эволюции простота консонанса — только внешняя оболочка его существа, и сам он был ранее завоеван еще более длительным путем. Фоническая согласованность — явление отнюдь не элементарное, можно еще поспорить, что сложнее: дифференцированность диссонанса или же слитность консонирующего созвучия. Надо сказать — объяснить физическую природу согласования труднее, нежели противоположного момента.

Любопытно, кстати, что диссонанс в современной музыке обслуживает запросы разного рода, ничего общего между собою не имеющие. С одной стороны, это художественная потребность высокоразвитого слуха, а с другой — обильное проникновение диссонирующих звучаний в легкую, эстрадную музыку, где они в своей массе обращены к слушателю даже немузыкальному, но привлекают его в смысле физиологически-звукового воздействия. Наоборот, консонанс не склонен к последнему — тяга к фоническому согласованию может наблюдаться и у людей с малым слуховым опытом, и у лиц весьма искушенных. Но в обоих случаях это потребность художественная, а не элементарно-физиологическая. Можно ли после этого говорить о большей по сравнению с диссонантностью простоте консонанса,

коль он ни с какой стороны не доступен немузыкальному уху?

Уже одно это делает неправомерным вопрос об изживании консонансов. Подобного рода категория не подвластна времени, и речь должна идти только о новых условиях их применения в современной музыке (так же, впрочем, как и диссонансов, многие из которых сами по себе вовсе не новы). Функциональная дифференциация вертикали, столь наглядно предстающая в музыке Свиридова, — один из путей обновления консонантности, раскрывающих ее богатые внутренние потенции.

Поиски простоты выливаются у Свиридова в ясную гармоническую форму. Его стиль гармонически четок, определенен. Мелодизм движущихся голосов не «размывает» гармоническую ткань, не стирает индивидуальность самой гармонии, а лишь стимулирует ее взаимодействие. И чем дальше, тем отчетливее выступает у композитора эта тенденция. Не случайно Свиридов обращается именно к гармоническому складу. Внешняя простота при исключительно высокой внутренней организации — данные качества гармонии позволяют ему успешно решать важную для современного искусства задачу: достижение «новой простоты».

Но каково положение этого стиля в современной музыке, не устарел ли он? Ведь на формирование вертикали огромное воздействие оказывает сейчас линеарность, лишающая музыку ощущения отчетливо выраженных гармоний. И все же о старении гармонии как самостоятельной сферы музыкального языка заявлять нельзя. С точки зрения организации звукового материала в одновременности полифония — явление более первичное, более стихийное. Овладеть этой «звучащей материей», осознать созвучия как целостные, высокоорганизованные комплексы — не как сумму мелодических функций, а как совершенно новое качество, как функцию гармоническую, сохраняющую в то же время мелодизм звуковых связей, — решение подобной задачи свидетельствует об исключительной зрелости музыкального мышления. И если полифония взрастила в своих недрах гармонию, то высочайший расцвет первой (в баховскую эпоху и позже) стал возможным в свою очередь благодаря оплодотворяющему воздействию гармонического мышления — после того, как гармония

вышла на самостоятельный путь, как сложилась стабильная вертикаль — мощный источник ладовых проявлений. Поэтому линеарность вне собственно гармонии, вынужденная питаться только за счет горизонтали, обречена на увядание.

Как с исторических, так и с чисто логических позиций было бы ошибкой полагать, что это благотворное для музыки взаимодействие, в разных формах всегда протекавшее в многоголосии, не сохранило своего значения в наши дни. «Вечный кругооборот» продолжается: полифония порождает новые созвучия, которые, выкристаллизовываясь, служат затем для нее ладово-конструктивными стержнями, источником насыщения ладовой динамикой. Можно думать, сложные явления современной линеарности — это во многих случаях гармонические поиски, часто неосознанные, результат которых пока еще не ясен — ведь мы современники событий. Вероятно, не менее сложно они происходили и в музыке средневековья.

Мелодизм широко проникает в гармонию Свиридова, свойственная ей функциональная многоплановость, внутренняя «полифоничность» — также в русле общей тенденции. Но характер мышления композитора требует стабильных гармонических форм для ее выражения. Существование такого склада письма в эпоху активизации мелодико-гармонического «взаимообмена» не менее закономерно, чем существование противоположного типа. Важно, *что* это за гармония, *как* она возникает у композитора. Выяснению этого и была в значительной степени посвящена данная статья.

Ю. Евдокимова

«ПАТЕТИЧЕСКАЯ ОРАТОРИЯ» В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ СВИРИДОВА

Прошло почти 20 лет с тех пор, как впервые прозвучала «Патетическая оратория» Свиридова — величественная музыкальная эпопея, гимн Революции и русскому народу; произведение, воплотившее высокий строй мысли, духовную озаренность стиля выдающегося советского композитора. Каждое исполнение этого сочинения — художественное событие. В музыкальном фонде русской культуры это одно из фундаментальных и великих созданий.

Теперь, когда написаны «Деревянная Русь», «Курские песни», «Весенняя кантата», «Триптих» и другие музыкальные шедевры Свиридова, когда его искусство обрело неповторимые по силе воздействия и простоте выражения формы, стало ясно, насколько органична «Патетическая оратория» в творчестве Свиридова и как она вписывается в художественную систему автора, столь своеобразную и значительную.

«Патетическая оратория» — сочинение, вдохновленное постоянной темой всего творчества Свиридова — темой Родины; сочинение, поэтика художественных образов которого предстает основополагающей; сочинение, раскрывающее русский строй души композитора так же, как «Курские песни», «Деревянная Русь», «Весенняя кантата»; сочинение, которому свойственна

© Издательство «Музыка», 1979 г.

та ясность художественных понятий, чистота стиля, легкость и свобода мышления, что составляют в целом приметы искусства Свиридова.

Вершинное творение композитора в 50-е годы, оратория возвышается не только над произведениями тех лет, но и над всем, что создано Свиридовым в дальнейшем. В ней концентрированно намечены все важнейшие образные и музыкально-выразительные характеристики, получившие затем в других сочинениях более пространное и развитое воплощение (кроме, быть может, «фольклорной» линии, хотя и она имеет реальные предпосылки в оратории). Гимничность, апофеоз свету, солнечность музыки; лирически-экспансивная монологичность и, наконец, стихия песенного разлива в безграничных и разнообразных нюансах — все вошло в ораторию и отлилось в ясные, отточенные художественные формы.

Единство образов произведения обусловлено природой художественного мышления автора, истинного и неподдельного в своей национальной сути, сформированного духовными ценностями русской культуры многих веков развития — классической русской поэзии, народного творчества, музыкальных традиций. Редкостная сила воздействия, притягательная властность музыкальных образов Свиридова опирается именно на мощь культурных традиций русского искусства. Так же как Есенин, композитор мог бы сказать: «Не я выдумал свои образы, они были и есть основа русского духа... Они живут во мне органически, так же как мои страсти и чувства...»

По исторической глубине и прочности фундамент музыкальных традиций, используемых Свиридовым, необычен: жанры народной музыки с их интонационно-ладовым спектром, характером многоголосия, принципами развертывания материала; русская вокально-хоровая культура XVII—XVIII веков — хоровые концерты, гимны, канты с их складом фактуры, куплетно-строфическим сложением; романсовая лирика, классические основы русской музыки XIX века. Иными словами, в музыке Свиридова как бы незримо присутствует музыкальная память многих поколений, веяния всех давних русских музыкальных традиций, которые так легко ощутить и так трудно описать, а тем более анализировать. Этому препятствует и нерасторжимость многообразных истоков художественного материала Свиридова, силой творческой

гениальности переплавленных в новые звуковые формы, тоже нерасчленяемые. Но понять причины выразительности музыки Свиридова можно только учитывая ту удивительную многослойность ее природы, те глубинные исторические ряды при однородности «вертикального среза» истоков, что скрыты в ее таких простых внешних формах. Сказанное относится ко всем без исключения сочинениям композитора, в том числе и к «Патетической оратории», где эта многослойность, пожалуй, впервые и ярче, чем когда-либо у Свиридова, выступила как художественный метод и где синтезирующие импульсы стиля композитора обрели особую напряженность.

Как известно, ближе всего к «Оратории» (по теме и времени создания) «Поэма памяти Сергея Есенина», произведение во многом иное по колориту, характеру и концепции. Оба крупных сочинения Свиридова составляют своеобразный диптих, с разных сторон раскрывающий гигантскую эпоху русской истории — эпоху Революции. Различны поэты, стихи которых легли в основу «частей» диптиха — великие и едва ли не взаимоисключающие художники, отразившие революционное время России: Есенин с его «крестьянским уклоном», патриархально-наивными революционными идеалами, эпико-мифологическим облачением революционного героя и Маяковский — целеустремленный, боевой, деятельный, до мельчайших подробностей правдоподобный. Однако как при противоположных художественных видениях эпохи Есениным и Маяковским до нас донесена ее многоконфликтность и многомерность, так и «Патетическая оратория» и «Поэма», различные, но неразрывные в смысле единства темы произведения, выпукло и рельефно высвечивают узловой момент истории России, фиксируя в художественных образах ее события и идеалы. Оба произведения роднят глубина и точность художественных обобщений. Свиридов обладает особой чуткостью в восприятии исторического прошлого своей страны и народа, ощущением конкретности событий, сопричастности к ним. И это поистине удивительно воплощается в музыке. Очевидно, само художественное мышление композитора идет навстречу исторической тематике, оказывается дееспособным к созданию музыкальных образов обобщенных и исторически реальных.

И однако «Патетическая оратория» при всей ее глубокой связанности с «Поэмой» (как, кстати, и с другими сочинениями Свиридова, написанными на историческую тематику) отмечена многими особенностями. Поэтическая образность стихов Маяковского, их открытая динамичность, пафос, громкоголосая плакатность стимулировали использование приемов выразительности, нигде больше не применявшихся композитором столь концентрированно. Его захватил «романтический максимализм» поэта. В музыку вторглись конфликтные, остро напряженные ситуации. Выдвинулись образы плакатные, гимнические и отступили на второй план образы природы, задушевной лирики (столь типичные для Свиридова). Появилась потребность в сильных и ярких средствах противопоставления. Возросла доля конкретно-изобразительного, сюжетно-событийного начала. Укрупнился объем всего музыкального полотна, составленного на этот раз из больших картин-фресок. Усложнилась драматургия целого, характер взаимоотношения частей.

Многослойность звуковых истоков как наиболее примечательное свойство свиридовской музыки обретает в оратории особую широту, контрастность составляющих рядов и более богатые формы синтезирующих тенденций. Здесь претворяются приемы выразительности, идущие не только от традиций старого русского хорового многоголосия[1], но и как бы «списанные с натуры», характеризующие звучащий быт революционной эпохи (марш, ораторская декламация, разного рода звукоподражания). В третьей части, например, композитор в равной мере ориентируется и на традиции канта, и на бытовую и массовую песню. В совокупности истоков рождается музыка необычайной силы воздействия, благородства и возвышенной красоты — величественная песнь в честь национальных героев.

Такая историческая «полихронность» материала свойственна только оратории. На ее основе возникают, с одной стороны, музыкальные образы, сопряженные по контрасту; с другой — максимально емкие и полнокровные. Одно только песенное начало раскрывается здесь

[1] Мы имеем в виду не заупокойную молитву второй части, а многочисленные эпизоды хорового (и псевдохорового) звучания, ориентированного на многоголосие XVII—XVIII вв. (первая часть, ц. 3, третья часть, седьмая часть, ц. 60 и др.).

в крайних возможностях речитативной декламации и романсовой распевности. Шкала наклонений выразительности заметно раздвигается даже в рамках одного музыкального номера.

Разнородность истоков материала, глубина вертикального ряда их пластов вскрывают природу интонационного богатства музыки оратории, что легче всего просматривается сквозь призму жанрового состава музыкального материала. Какие жанры претворены в оратории? Какие новые возможности художественной выразительности открывает здесь для себя Свиридов?

Основной жанровый стержень оратории — марш, массовый жанр революционного времени, скрытый во многих стихах Маяковского, — «Левый марш», «Наш марш» (отсюда симметричность структуры, четкая периодичность рифмы, чеканный слоговой ритм текста). Марш — основа ряда частей оратории — определяет единый внутренний ритм музыки и раскрывается в цикле в широком диапазоне выразительных нюансов. Марш-фон, сопровождающий шаг шествия, марш-действие, сопутствующий трудовому созиданию, марш-гимн, приводящий в состояние ликования всех участников событий, марш-апофеоз... И в каждом случае композитор акцентирует различные музыкально-выразительные приемы, то подчеркивая жанрово-первичную характеристику, то затеняя ее. В результате маршевая основа музыки обретает возможности обрисовки разных ситуаций, просматривается в эпизодах, отличающихся по настроению и звучанию.

Марш-фон, звучащий под шаг, — максимально четко ритмичен. Мелодическое начало здесь отступает, аккумулируется в кратких, простейших попевках, в скандированной слоговой речитации. Не дифференцируется гармония, подчеркивается лишь ритмическая монолитность ткани (первая часть, ц. 2, «Дней бык пег»). Иной марш-действие. На ритмизованную вертикаль накладывается рельефная, строгая и ясная мелодия. Она становится опорной, ладово организует гармонию, увлекает открытой направленностью своих попевок, четко прочерченным рисунком ведущей линии (пятая часть, ц. 39, «Здесь взрывы закудахтают», четвертая часть, ц. 31, «Где с пулей встань»). На протяжении одной части композитор меняет характер маршевости, перестраивая,

перекомпоновывая фактуру, смещая тем самым планы действия. Особенно в первой части оратории, где марш — сквозная жанровая основа композиции. Когда марш-шествие (ц. 1, «Бейте в площади»), с которым вступили в движение людские колонны, вдохновленные призывом оратора, сменяет фоновый марш («Дней бык пег»), возникает почти сюжетно-сценическая драматургия (см. сноску на с. 186). Музыка расшифровывает, конкретизирует четверостишие Маяковского.

Во многих частях оратории появление марша означает перелом в драматургическом развитии музыки. Выходом к маршу завершается четвертая часть цикла — «Наша земля». Маршевый прорыв в конце этой монологической, мелодико-песенной части оказывается сильнейшим средством динамизации, смысловой вершиной номера. Марш возникает как итог размышлений героя о своей Родине, как переключение из лирико-философского настроения в активно-действенное. Фактура ритмизованных аккордов, паузы, сухость звучания (pizzicato струнных, ударные, фортепиано) сопровождает речитативно-декламационную мелодию, вбирающую в себя все интонационное напряжение монолога. Появление марша психологически разъясняет стихи Маяковского.

Через всю ораторию проходит марш-гимн. Гимничность звучания марша связана с преобразованием жанрово первичных приемов выразительности. На первый план выходит комплекс средств, у Свиридова семантически однозначный — верхний регистр звучания, светлые звенящие тембры инструментов, триольный ритм, повторяющиеся компактные аккорды как фон для мелодии, мажорный лад. Смягчается метрическая акцентность музыки, замедляется пульс движения гармонии, обычно в такие моменты удивительно красивой и чистой. Музыка льется подобно потоку света. Такое гимническое звучание приобретает марш-шествие рефрена первой части («Дней бык пег») при повторении (ц. 4, «Зеленью ляг луг») и марш начала («Бейте в площади») в репризе (ц. 7). Грандиозное завершение финала оратории (седьмая часть, ц. 63) по жанровому генезису — тоже марш. Музыка финала необычайно впечат-

ляюща, завораживающа. Она рождена многожанровым синтезом, составляющие которого — марш, гимн, песня, декламация, то есть основные жанровые пласты оратории. Сложный (по сути) синтез представлен внешне простым музыкальным материалом. В двухдольном метре с четко акцентируемым интонационным движением сильными долями прослушивается маршевая поступь оратории. Интонации сольного (а затем хорового) пения в своей сдержанности и строгой рельефной вычерченности восходят к ораторской декламации первой части. Протяженность, пластичная закругленность мелодических фраз, связанная с песенной линией сочинения, по характеру ближе всего к колыбельной коды пятой части. Замедленный пульс гармонических смен, простота строго отобранных последований аккордов, красота звучащей подобно многоголосному хору гармонической вертикали придают гимнический тон музыке финала.

Специфическая выразительность многих страниц оратории связана с еще одной жанровой линией — декламацией. Именно она накладывает своеобразный отпечаток на музыку сочинения. Свойственная Свиридову интонационная значительность мелодической речи получила в оратории сильнейшие новые стимулы от поэзии Маяковского. Характерные особенности стиха Маяковского — повышенная интонационная динамика, вызывающая разбивку на подстрочия, сложные строфические ритмы, диалогическая форма, внутренняя смысловая драматургия развития мысли — обусловлены его разговорной природой. Опять-таки (аналогично маршу) в самих названиях стихотворений часто постулируется эта жанровая основа («Разговор с товарищем Лениным», «Рассказ Хренова» и т. д.). Рассказом по сути является шестнадцатая глава поэмы «Хорошо!» (о бегстве генерала Врангеля — вторая часть оратории). Разговорные диалоги включены в «Необычайное приключение» (седьмая часть оратории). Диалогична форма стихотворения «Левый марш».

Свиридов точно услышал и чутко отреагировал на интонационное напряжение стихотворений Маяковского, воспринял их поэтическую форму (диалогические переключения) и активность такой стихотворной ком-

позиции перенес в музыку. Смысловой драматургией стихов Маяковского продиктовано в оратории устремленное вперед векторное развитие музыкальных форм отдельных частей (об этом речь будет дальше). Но, отмечая органичность контактов стихотворной основы оратории и ее музыки, чуткость композитора к выразительным стилистическим свойствам поэзии Маяковского, отмечая художественную яркость синтеза поэтической и музыкальной образности в этом произведении, необходимо представлять себе рубеж, очерчивающий пределы контактов музыки и слова. Этот рубеж (безотносительно к поэзии Маяковского) определен разными возможностями словесного и музыкального решения художественных образов. Но кроме того, в стилистике Маяковского содержатся моменты, которые не могут быть отражены средствами языка музыки. Например — максимальная конкретность, точность словесных понятий; внутренняя дробность стиха, где подчас, особенно благодаря разбивке на подстрочия, звучит отдельно каждое слово («Все слова у Маяковского становятся почти именами собственными, настолько они конкретны», — так определяет это свойство стилистики поэта В. Е. Холщевников. См.: Художественное мастерство Маяковского. — Л., 1957). Неуловима музыкой игра метафорами, столь характерная для поэта, составляющая иногда смысл произведения, основу композиции и рифмы. Не поддается воссозданию в музыке изящество его словотворчества, смысл неологизмов. Все это должно было остаться и осталось за пределами музыки.

И кроме того, в системе стиля Свиридова, не изменяющей в оратории своих основных свойств, перестраивается интонационно-ритмический пульс многих стихотворных форм Маяковского, структура фразировки, композиция целого. Самое ценное качество стиля композитора — его мелодико-песенная основа — исключает точное следование за дробной интонацией Маяковского. Поэтому Свиридов не идет по пути исключительно речитативного озвучивания поэтических первообразов. Основой музыки остается песенность, но интонационный материал во многих случаях становится более острым, напряженным, мотивы — лаконичными, разделяемыми частыми паузами, более прерывистыми. В воссоединении мелодической распевности, закруглен-

ных, цельных, широких по дыханию линий и интонационной дифференцированности речитатива концентрируются самые ценные художественные находки композитора, вскрывается своеобразие музыки оратории.

Такова, например, четвертая часть («Наша земля»), основа которой — сольная вокальная мелодия. Она здесь особая по выразительности — впитывающая многообразие нюансов текста и при этом чисто свиридовская по напевности. С одной стороны, мелодия подчиняется смысловым поворотам разбитого на подстрочия стиха. В ней больше, чем обычно у Свиридова, обособленных мотивов, не связанных плавными переходами, пауз, синкоп при окончании фраз, что редко бывает у композитора. Течение мелодии более напряженно, хотя примечательно, что даже в самых кульминационных моментах музыка не выходит практически за пределы широко трактованной диатоники; композитор не прибегает в таких случаях к хроматизации интонаций. Он меняет не музыкальную лексику, а музыкальный синтаксис: становится подвижнее пульс речи, возрастает частота подъемов и спадов мелодии, обостряется рельеф линии, прерывается фразировка и т. д. Мелодия как бы находится на грани перехода к речитативу.

Но с другой стороны — Свиридов заметно укрупняет некоторые мелодические фразы в сравнении со стихами Маяковского: вместо трех, как у поэта, метрических ударений делает одно («землю, где воздух») или одно вместо двух («с которой я вместе мерз»). И это обратный путь — к мелодическому обобщению, поднимающемуся над словесно-интонационной детализацией. Такая ассимиляция приводит к качественно новому типу мелодии.

В первую часть оратории Свиридов вводит открытую музыкальную декламацию — обращение оратора к народу, призывы к действию. Но и здесь, вне развернутых форм мелодического высказывания, это все же речитатив особого свойства, что проявляется в мелодико-песенных интонациях его мотивных звеньев, пластичности и уравновешенности складывающейся в целое мелодической линии, единстве этой линии, которая не являясь напевной, по существу развивается по законам мелодии.

Глубокий синтез песенной и речитативно-декламационной выразительности в шестой части оратории породил художественный образ необычайно глубокий, сосредоточенный и в то же время задушевный, лиричный. Многое, о чем говорилось в связи с четвертой частью, характерно и для шестой — песенная, диатоническая природа интонаций, изменение синтаксиса речи как путь к динамизации высказывания без вторжения в область хроматической лексики (сфера ладогармонической выразительности обогащается здесь варьированием отдельных ступеней лада, тонкими ладовыми модуляциями).

Свиридов сохраняет в шестой части протяженное мелодическое построение музыкальной мысли, вмещающей в себя, однако, максимально много различных интонационных нюансов. Учащается пульс мотивного членения в соответствии со смысловыми сдвигами в тексте (особенно во втором разделе, ц. 52). Композитор не только подчеркивает здесь разбивку стиха Маяковского, но иногда и усиливает ее («много, много разных мерзавцев ходит по нашей земле и вокруг»). Прерывистость речи, поникшие интонации вскрывают затаенную в тексте боль и горечь. Однако мелодия речевого характера развертывается широкими пластичными линиями. Кроме того, весь вокальный монолог шестой части накладывается на особенно содержательную именно в мелодическом отношении фактуру сопровождения, которая то разряжается, то уплотняется — поющее многоголосие заполняет всю оркестровую ткань. Солирующий голос является частью общего ансамбля, объединенного взаимодополняющими соотношениями других голосов. В моменты возрастания мелодической активности в одном из них сдерживается движение другого. Обострение речитативной прерывистости в партии солиста стимулирует мелодизацию голосов сопровождения (Andante molto sostenuto). В целом музыка шестой части развивается волнами мелодического напряжения. В ней преобладает широкое дыхание и песенная закругленность форм.

Многие ярчайшие эпизоды оратории связаны с хоровым звучанием и претворением свойств хоровой фак-

туры в оркестровой ткани[2]. Приковывающее к себе внимание хоровое tutti высвечивает небольшой эпизод первой части (ц. 3, «Есть ли наших золот небесней»). Строгий ритм, чистая гармоническая вертикаль, не выделяется ни один из голосов ансамбля — такими сохранились наши представления о гимнических песнопениях. Введение этой музыки, занимающей всего восемь тактов, в первую часть необычайно по эффекту воздействия. Будто единый вдохновенный порыв, охвативший всех участников действия, — так сильна власть хорового гармонического многоголосия.

И наконец, Свиридов вводит в ораторию ряд звукоизобразительных приемов. Обычно редко прибегая к конкретной иллюстративности, композитор не только многообразно пользуется здесь возможностями звуковой конкретизации действия, но и придает им большое значение в структуре художественных образов оратории. Особенно в первых двух частях, где звукоизобразительность (фанфары, выстрелы, шаги и т. д.) создает максимальное правдоподобие звучания. Звукоизобразительность, безусловно, не вступает в процесс синтеза с основными жанровыми пластами сочинения, поскольку это музыкальный прием иного порядка, но обогащает характеристику образов дополнительными штрихами, снабжает их активным фоном.

Формой синтеза, в котором участвует еще большее число компонентов, чем мы выделили, является в оратории жанровая ассимиляция. С особой рельефностью, что отличает именно это сочинение, высвечиваются грани жанровых сплавов, находящиеся на пересечении марша и декламации. В целом своеобразия музыки оратории композитор достигает без существенных отклонений от своего основного художественного метода — мелодико-песенный материал, диатоническая интонация и гармония, многоголосная мелодизированная фактура ткани, ясность композиции. Но типичные выразительные приемы (в их круг входит даже сама жанровая

[2] Композитор, как известно, обладает особым ощущением специфики вокального ансамбля, принципы сложения которого проникают в симфоническую, камерную, фортепианную музыку, накладывая на нее неповторимый отпечаток.

многослойность) несут в оратории особую художественную нагрузку и раскрываются в максимально возможных пределах.

Безусловно, не только специфика жанровых ассимиляций выделяет ораторию в ряду других сочинений Свиридова. Это и драматургия построения частей и целого, и динамика развертывания отдельных композиций цикла. Выделим, на наш взгляд, наиболее характерное.

«Патетическая оратория», пожалуй, единственное сочинение Свиридова, где так динамично композитор пользуется методом музыкального контраста, применяя его при сложении отдельных частей и всего цикла. Впечатление объема и широты образных зарисовок почти в каждой части связано с контрастным сопоставлением граней, плоскостей, угла зрения на избранный объект. Контуры целого набрасываются крупными, рельефными штрихами, выделяющимися деталями. К этому побуждает и поэзия Маяковского с ее плакатной броскостью тезисов.

Сдвиги художественных планов, их контрастные сопоставления вносят в музыку элементы монтажной организации. Активно действие монтажного метода в первой части оратории. В меньшей мере, но проявляется оно во второй, пятой, шестой, седьмой частях цикла, имеет в каждой из них определенное художественно-смысловое значение. Контрастное смещение «кадров» служит, например, в первой части приемом воспроизведения атмосферы революционной улицы. Объединяет калейдоскопическую смену музыкальных построений ясно направленный, почти сюжетно-сценический ход действия[3].

---

[3] Прозвучала пламенная ораторская речь («Разворачивайтесь в марше!») — вступила вдохновленная призывами первая мужская колонна (ц. 1). Ее шаг постепенно выравнивается, затихает, действие как бы удаляется («Дней бык пег»). Новым импульсом звучат фанфары трубных сигналов, и с ними приходит в движение вся людская масса, охваченная общим порывом (ц. 3). Шествие ее с нарастающей динамикой, плотностью рядов прерывается оркестровым эпизодом интонационно деформированного «зловещего» марша (в духе первой части Пятой симфонии Шостаковича) — как контрдвижение, призвук конфликта. Действие переключается, смещается объект внимания — осмысливается космическая масштабность событий (ц. 5). И вновь выплывают кадры шествия, завершающие сцену праздично-гимническим звучанием.

С огромным художественным эффектом применяет композитор прием одновременного контраста планов во второй части оратории. Рассказ очевидца о бегстве белогвардейцев, решенный как интонационно не обозначенная декламация, идет на фоне заупокойной молитвы. Через интонационные параллели эпохи композитор обобщает конфликтность действительности, обнажает психологический подтекст содержания сцены. Отстраненное от динамизма совершающихся событий молитвенное пение расшифровывает глубокую внутреннюю безысходность, трагедию покидающего Родину Врангеля.

Основа чисто музыкального контакта контрастных пластов композиции опирается на взаимодополняющие свойства выразительных приемов: напевный, но внутренне бесстрастный фон и мелодически нейтральный, но полный огромной динамики рассказ солиста.

Многослойное музыкальное действие придает сценическую рельефность второй части оратории. Каждый слой композиции, выпуклый и характерный, разворачивается в последовательном поступательном преобразовании: речевая декламация в момент высшего напряжения переходит в интонационно оформленный речитатив (ц. 12); перерастает рамки своего первоначального звучания молитвенное остинато — оно вырывается из оков среднего регистра, узкого расположения голосов, минорного лада, сливается с победными трубными возгласами, с tutti оркестра (ц. 11—12). Выделяется вершина развития — строки «Наши наседали», после чего резко сдвигается план действия. Общая сцена бегства белогвардейцев, написанная крупными штрихами, контрастными красками, уступает место высвеченному отдельно образу Врангеля («Хлопнув дверью», ц. 12). Музыкальное звучание Свиридов сводит до минимума. Как отличается речитатив этой сцены от ораторского речитатива первой части, от маршевого речитатива четвертой! Композитор ведет музыкальную линию почти адекватно стихотворной, в некоторых моментах даже углубляя ее ритмическую разорванность. Возможностями такой интонационно-ритмической детализации Свиридов пользуется редко, и она производит в данном случае необычайно яркое впечатление, акцентируя характеристику образа.

Музыкой второй части оратории стихи Маяковского расшифровываются с такой рельефностью, выпуклостью, с такой обнаженной остротой конфликтности, какие в тексте скрыты за повествовательностью сюжета. Свиридов практически заново раскрыл содержание шестнадцатой главы поэмы «Хорошо!» (сократив ее, выделив главные вехи сюжета). Прием же контрастного совмещения планов, как можно предполагать, подсказан композитору самим поэтом, который аналогичным образом представляя себе звучание одной из глав поэмы «Война и мир», сопроводил ее нотной строчкой церковной молитвы.

Метод глубокого контраста лежит и в основе драматургии оратории, связывающей в целое настолько самостоятельные по художественной теме части, что каждая из них могла бы стать замыслом отдельного музыкального произведения. В большинстве композиций (в том числе в «Поэме памяти Сергея Есенина») Свиридов строит цикл путем смены плоскостей художественного осмысления единого, однородного «сверхобраза». Оратория в этом отношении стоит особняком. Ее построение похоже на такое же монтирование кадров, как и внутри отдельных частей. Лишь сами кадры более масштабны и многосоставны. Глубоко прорисованы грани контрастов между ними. Резко смещен объект художественного наблюдения в первых двух частях: контраст позитивного, деятельного, жизнеактивного мира (первая часть) и безысходного, отступающего, уходящего (вторая часть). В целом же — это эпизоды одной гигантской фрески.

Третья часть — новый тип контраста. От событийности — к художественному обобщению. Изменена структура художественного образа: он более монолитный, единый. Введены совершенно новые (в сравнении с предыдущими частями) приемы выразительности — песенная мелодия, гармонически чистое, красивое многоголосие, полнозвучный хоровой ансамбль.

Выделяется по самостоятельности темы четвертая часть, и вновь найдены автором иные формы высказывания — сольная вокальная мелодия, инструментальное двухголосие.

Сдвигом исторического времени противопоставлены четвертая и пятая части[4]. Вновь развитие оратории возвращается к конкретно-действенному началу. Теперь это созидающая деятельность народа во имя нового общества. Композитор опять подчеркивает рубеж контраста — жанрового, тонального, темброво-регистрового и т. д.

В новую выразительную сферу погружает слушателя шестая часть — психологически углубленное размышление перед портретом Ленина. И опять меняется строй музыкальной речи — ее лад, регистровая окраска, качество музыкальной ткани, фактура, тип многоголосия.

Торжественная, льющаяся подобно лучам солнца музыка седьмой части вводит еще одним констрастным смещением в финал оратории. Но в такой же мере, в какой обособляются в ней контрастные планы действия, усиливается и напряженность их объединения; усложняются, разветвляются внутренние связи. Вырастает монолитная художественная форма, воплощающая сложную в своем единстве концепцию. Нигде у Свиридова, кроме как в оратории, нет такого крупномасштабного сложения целого, тематически смысловой, почти сюжетной связи его частей. Замысел композитора отталкивается от конкретного «описания» событий (первая, вторая части), выводом из них является третья часть — всенародный гимн героям. Всплывает образ Родины, ради которой совершались народные подвиги (четвертая часть), и мысль о том, что подвиг был не напрасен, он открыл Родине возможности нового развития, а ее людям — радостного труда (пятая часть). У Маяковского эта мысль звучала в стихотворении «Последняя страничка гражданской войны», легшей в основу третьей части оратории. Свиридов, однако, вывел ее из третьей части и сделал темой самостоятельного значения (пятая часть), укрепив тем самым внутренние связи средних частей цикла. Образ Ленина как источник мужества, твердости духа освещает показан-

---

[4] Фиксируя последовательность времен в оратории, А. Н. Сохор отмечает группировку ее частей по историческим вехам — прошлое, настоящее, будущее, хотя реально отраженного будущего в оратории нет. Свиридов завершает свою концепцию выходом к наиболее общей мысли — творческой силе созидающего начала, где народ, поэт и солнце — союзники. (См.: Сохор А. Г. Свиридов. — М., 1972).

ные этапы народной жизни (шестая часть). Всеобщим гимном творчеству завершается концепция.

Все части оратории пронизаны подъемом, вдохновением, мощью. Это народ ощущает свои простирающиеся до границ вселенной творческие силы (первая часть). Это величие духа, преодолевающего трудности в построении светлого города будущего (пятая часть). Это образ Ленина, аккумулирующего силу Революции (шестая часть). И наконец, само солнце — созидающее начало природы (седьмая часть). Над всем звучит голос художника, чье восприятие событий нераздельно с актом творчества.

Драматургия оратории специфична. Сложенный из образно-контрастных композиционных единиц, казалось бы, сюитный по сути цикл отличается удивительной спаянностью частей.

Контрастные разделы цикла взаимопритягиваются, рождая эффект нерасторжимости циклических звеньев, хотя композитор не прибегает к традиционным приемам достижения целостности цикла — к мотивно-тематическим аркам, отражениям материала, его трансформациям и т. д. Он находит столь точный музыкальный язык, столь точное музыкальное воплощение для каждой части, что это вызывает ощущение однозначной возможности их последования. Без специальных доказательств целостности цикл становится внутренне единым, а контраст его разделов — органическим свойством самого «сверхобраза» оратории. Например, при контрастном противопоставлении второй и третьей частей обновляется жанр музыки, ладотональность, метр, ритм, фактура, но в третьей части композитор делает акцент на такие приемы выразительности, которые широко не использовались (или вовсе не вводились) в предыдущем номере. Яркий эффект появления песенного материала, хорового многоголосия, чистого мажора, снимающий речитативную сухость, напряженность второй части; замедление пульса музыки, более широкое ее дыхание производят впечатление ожидаемого и единственно возможного в данном случае поворота художественной мысли.

Уже говорилось о контрасте и «сюжетно» обоснованном единстве первой и второй частей, музыкальный материал которых соприкасается точно таким же взаимо-

дополняющим образом. Первая часть создает иллюзию огромного звукового пространства — разряженностью регистров оркестровой ткани, фонизмом гармонии (где важна ритмическая монолитность, а не определенность аккордовой структуры). Вторая часть, напротив, открывается чистым минорным трезвучием, локализуется пределами среднего регистра. Из неаккордового созвучия, расположенного в широком диапазоне, — так обрывается первая часть — как бы высвечивается сфокусированное в простоте и ясности трезвучие начала второй части. Разделы вытекают один из другого при обостренном контрасте их материала. Таким же образом воссоединяются все разделы цикла.

Кроме того, нерасторжимости композиции способствует разомкнутое строение частей, от начала к концу которых происходят необратимые поступательные изменения. Вспомним еще раз жанровые «модуляции» внутри каждой части. Первая часть открывается маршем-шествием и кончается маршем-гимном[5]. Яркий жанровый сдвиг совершается в четвертой части — от пасторального вступления, распевно-декламационной мелодии солиста к маршу.

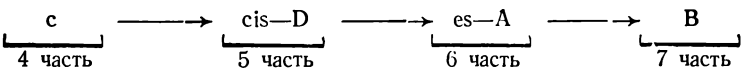
В процессе развития второй части практически изживает себя молитвенное остинато и, напротив, обнажается речитативный план действия.

На протяжении пятой части звучание переключается от сдержанного балладного повествования к трудовому маршу (ц. 39) и к заключительной светлой песне — колыбельной (ц. 43, 46).

Поддерживает восходящее, устремленное движение каждой части ладотональный план музыки. Многие номера цикла тонально незамкнуты, модулируют от начала к концу (третья часть соль мажор — ми мажор, пятая — до-диез минор — ре мажор, шестая — ми-бемоль минор — ля мажор, седьмая — си-бемоль мажор — до мажор). Две из них (пятая и шестая) имеют и ладовое смещение в заключительных разделах, кроме того, во второй половине оратории обнажаются ин-

[5] Движение к гимну — общее жанровое направление оратории. От части к части значение заключительных приподнято-светлых эпизодов звучания возрастает (в первой части это 8 тактов с ц. 7, в третьей — 17 тактов с ц. 24, в пятой — 33 такта с ц. 43, в седьмой — 55 тактов с ц. 61).

гонационные тяготения (вводнотоновые), сцепляющие одну часть с другой:



Сквозное движение музыкального материала завершается почти в каждой части оратории на динамической вершине. Но Свиридов не пользуется обычными в этих случаях приемами развития: не прибегает к модификациям исходного тематизма, его трансформирующей разработке (к той драматургии, какая, например, у Шостаковича). Он исподволь перестраивает начальную музыкальную мысль, варьируя ее при повторениях, и лишь в заключении, смещая материал, венчает развитие обновленно. Такая внутренняя драматургия музыкальных форм характерна для многих сочинений Свиридова. В оратории она используется необычайно эффектно. Художественная мысль развивается концентрированно, компактно, с неослабевающим интересом к каждому звену композиции. Возможно, что логика развития стимулирована здесь стихами Маяковского, всегда устремленными к концу в «форме афоризма или четкого политического лозунга» (Холщевников В. Художественное мастерство Маяковского). Однако средства достижения такой драматургии у Свиридова весьма специфичны, и ни у кого другого они не приводят к похожему художественному результату. Один из ярких примеров — кода пятой части оратории («Я знаю — город будет»). Как завершение всей композиции, как содержательный вывод, она сопровождается ладотональной модуляцией, жанровой, фактурной перестройкой материала, тембровым изменением звучания (высокий, осветленный регистр сопрано, тянущееся гармоническое остинато хорового ансамбля, обновленная инструментовка). Однако кода интонационно родственна всем предыдущим эпизодам номера (начальному мотиву запева «По небу тучи бегают» и кварто-квинтовым попевкам хорового припева «Через четыре года», основным контурам темы марша «Здесь взрывы закудахтают»). Музыкальное действие пятой части развивается в эпизодах разного характера (трудности созидания нового мира, пробуждение трудового энтузиазма и т. д.), под-

водящих к утверждению главной мысли — «Я знаю — город будет».

Не прерывается ни одно звено — так закономерен весь процесс музыкального развития, так органичны его этапы и, наконец, так удивительно точно найден драматургический вывод. Конец части звучит особенно впечатляюще. Движение музыки как бы замедляется протяженностью мелодичного пения (ц. 43), которое, сменяя балладное повествование и маршевость предыдущих эпизодов, воспринимается как нечто давно ожидаемое, необходимое и потому — обобщающее. В заключительном разделе части музыкальная мысль не просто афористически декларируется, а развертывается, утверждается. Это один из наиболее протяженных разделов формы — хор и оркестр распевают простые мотивы песни — колыбельной, погружая слушателей в красоту мечты о будущем Родины. Ощущение прекрасного как длящегося состояния Свиридов умеет передавать с редкой художественной убедительностью. Финал пятой части выделяется в оратории просветленностью музыки.

Векторная направленность развития музыкальных форм, изменение исходной мысли, накапливающееся в процессе движения музыки и концентрирующееся в конечной стадии развития, — известный тип драматургии. Он широко используется в больших, развернутых формах конца XIX—XX века, сопутствуя сложным художественным концепциям. В таком случае отсутствуют обычно традиционные репризные стадии завершения композиций. Художественный замысел сосредоточивается на процессе становления музыкального образа: преображаются прежде всего начальные, экспонирующие звенья формы. Именно в них происходят наибольшие отклонения от типичных норм изложения.

В сочинениях Свиридова мы не найдем этих отклонений, не встретимся с какими-либо новыми способами подачи материала, особыми приемами динамизации художественного процесса. Используемые им средства формообразования — прежде всего куплетно-вариационные — относятся к достаточно простым и устоявшимся. Это своего рода генетический принцип формы, лежащий в основе всех сочинений Свиридова. Он неотторжим от песенной природы материала, мелодического

начала в мышлении композитора. Он воплотил и свойственную Свиридову четкость художественных формулировок, способность мыслить в общепонятной, на редкость ясной художественной форме. В нем отразилась одна из сильнейших национальных традиций формообразования.

Сопутствующая вариантно-куплетной основе формы система приемов изложения и развития материала — главное для композитора. Ни у одного из современных авторов она не используется с такой художественной результативностью, как у Свиридова. С первых же тактов музыки он излагает точно найденную художественную характеристику музыкального образа, исходя из позитивного принципа драматургии. В его сочинениях музыкальная мысль не произрастает из нейтральных эмбрионов, не подвергается распаду, разложению и вновь воссоединению. На всех этапах композиции она не теряет первоначальных очертаний. Определяющая категория музыкального формообразования — экспозиционность, функционирующая в системе с вариационным методом развития и повторностью как принципом композиции.

Казалось бы, такая система изложения и развития материала, при всем ее разнообразии, имеет ограниченные возможности. По крайней мере, векторная драматургия музыкальной формы представляется трудновоплотимой через преобладающую вариантную повторность, но у Свиридова и этот принцип формообразования на редкость специфичен. Композитору удается выявить новые внутренние возможности в как будто бы уже исчерпанных приемах развития. Музыкальная композиция, сформированная из ряда вариантно связанных звеньев, так насыщена у него внутренним движением, может дать такой эффект поступательного развития, какой доступен лишь форме с контрастными составляющими компонентами (или, по крайней мере, с активной разработочностью). Это объясняется тем, что каждый вариант музыкальной мысли имеет у Свиридова особое значение.

Композитор иногда увеличивает сферу преобразовывающихся деталей, увеличивает число изменяемых элементов и соответственно уменьшает круг остающихся стабильными. Может сохраниться, например, только тип

хоровой фактуры, а измениться — и лад, и инструментовка, и ритмический пульс, и даже сама мелодия (как в третьей части оратории). Пользуясь вариационным методом, Свиридов максимально разводит по возможностям выразительности общие компоненты формы и сближает различные. Степень отклонения от исходного звучания может дойти до смещения жанровой оси (как в последнем куплете четвертой части). И напротив, контрастные звенья композиции могут быть сближены, поданы как этапы вариантного процесса. У композитора обычно не возникает необходимости в специальной подготовке контрастных сдвигов в форме: они вводятся как равнозначные звенья, появление которых обосновано силой вариантного обновления. Так строит Свиридов третью часть оратории на куплетно-вариационной основе со смещением в каждом звене формы эмоционально-выразительного звучания. Три раздела композиции различны и едины как стадии общего движения мысли.

В каждом сочинении Свиридова мы замечаем принципы куплетного формообразования и узнаем в этом ярко выраженную стилистику автора. На куплетной вариационности в той или иной мере основываются все части и «Патетической оратории». Композитор нигде не отступает от своих стилистически обоснованных категорий формообразования. Но выразительность музыки, динамика композиций всякий раз различны. Это разнообразие — следствие внутренней драматургии движения художественного образа. Здесь творческая фантазия Свиридова неисчерпаема. Все возможные в системе своего стиля приемы композитор использует для увеличения процессуально-динамического потенциала куплетной формы: сквозное мелодическое преобразование, разделение куплетов по функции в целом, обновление к концу композиции, плотное сопряжение куплетов, увеличивающееся по мере развития музыки, и т. д. «Патетическая оратория», пожалуй, больше, чем какой-либо другой цикл Свиридова, демонстрирует различные полюса возможностей одного принципа формообразования: от более простых образцов куплетно-вариационной формы (в третьей, четвертой частях) до сложных сквозных процессов непрерывного мелодического повествования (шестая часть), где генеральный принцип повтор-

ности, первоначальный в замысле композиции[6], организует разветвленный материал, отражающий многозначность текста, его развитие, насыщенное всевозможными преобразованиями.

«Патетическая оратория» — музыкальная концепция необычайной емкости и многозначительности. Целостность всей композиции базируется на единстве жанровых пластов сочинения, предстающих, однако, в каждой части в новом сплаве, в новом художественном синтезе. Контрасты частей выпуклы, рельефны и органично воссоединяются в общем развитии. Высокий уровень музыкального единства целого, сквозное движение мысли, связывающее воедино многоплановое и сложное произведение, выступают признаками такого начала в музыкальном мышлении, которое мы определяем обычно понятием симфонизм. По масштабу художественно-образных обобщений и синтезирования средств выразительности «Патетическая оратория» — произведение симфоническое. Цикл в целом опирается на взаимодействие контрастно-расчленяющего и объединяющего начал, взаимодействие, оперирующее сложными драматургическими категориями и становящееся показателем высокоорганизованной циклической формы.

Однако симфоническое мышление Свиридова, продемонстрированное в оратории, имеет и специфические особенности: оно проявляется не в традиционной сфере инструментального произведения, а в вокально-инструментальном, где основной акцент приходится все же на вокально-хоровое начало. Наиболее яркие средства выразительности концентрируются именно в вокально-хоровой музыке оратории. Художественный образ, все важнейшие моменты его развития и преобразования аккумулируются в мелодии и мелодическом многоголосии. Именно в мелодическом высказывании композитора заключены его самые существенные мысли. На мелодических вариантах фокусируются этапы развития материала. Важнейшие для Свиридова категории формообразования порождены мелодико-песенной основой стиля — протяженная распевная тема, повторные фазы ее

[6] Он подсказан поэтической формой стихотворения Маяковского с его единственным моментом повторности — возобновлением прямого обращения к Ленину («Товарищ Ленин, я вам докладываю...»).

развития, куплетность как форма организации повторности. Ни у одного из других авторов эти приемы формообразования не отличаются такой художественной содержательностью, одухотворенностью и динамикой. Поэтому симфонизм Свиридова можно было бы в полной мере назвать мелодическим симфонизмом.

Специфична у Свиридова и драматургия развития музыкальных образов в каждой части оратории — без трансформации исходной мысли, ее ломки, существенных модификаций, а с эпической постепенностью вариантных изменений, со смещением ракурса «обозрения», с вольным (но внутренне глубоко обоснованным) и психологически точным конечным выводом. Так же формируется и цикл — не в полярных и сущностных контрастах, а в сдвигах граней, освещающих по-новому единый, однородный в целом «сверхобраз». И хотя в оратории конфликтов и контрастов больше, чем где-либо у Свиридова, линия «контрдействия» в рамках цикла занимает небольшое место (ц. 5—6 первой части, вторая часть). Преобладают, торжествуют позитивно-утверждающие образы. Они отличаются особым в сравнении с другими сочинениями Свиридова масштабом, величественностью, особой динамичностью развития. Поэтому в оратории по-новому зазвучали основные художественные идеалы творчества Свиридова, идеалы искусства, имеющие непреходящее этическое значение.

С. Савенко

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД «ПАТЕТИЧЕСКОЙ ОРАТОРИЕЙ»

Появление «Патетической оратории» (1959) стало одним из крупнейших событий в современной советской музыке. Мощное общественное звучание темы и идей произведения, образно-драматургическая яркость композиции, самобытная выразительность и демократизм музыкального языка — эти высокие качества оратории были по достоинству оценены первыми ее слушателями и критиками. Время, прошедшее со дня премьеры, подтвердило и укрепило справедливость первоначальных впечатлений.

С годами определились место и значение «Патетической оратории» в общей художественной эволюции Свиридова. Открытая, огненная публицистичность, остро специфический жанровый круг произведения, само обращение к поэзии Владимира Маяковского — все это оказалось для композитора если и не очень характерным [1], то, безусловно, орга-

[1] В период после «Патетической оратории» образно-стилистическая эволюция Свиридова получила, как известно, иное направление, наиболее непосредственно продолжая линию «Поэмы памяти Сергея Есенина». Важно, впрочем, напомнить что идеям, образам и стилистике оратории во многом близки другие сочинения. Это «Песня о Ленине» на слова Маяковского (по свидетельству автора, первоначально входила под названием «Мы не верим!» в «Патетиче-

© Издательство «Музыка», 1979 г.

ничным и глубоко закономерным. Сочинение, подобное «Патетической», вряд ли могло не появиться у художника-гражданина, всеми помыслами устремленного к народу, вновь и вновь переживающего историю Отечества, необычайно чуткого в восприятии ее эпох. Не случайно поэтому и обращение Свиридова к Маяковскому. «Когда в первой половине пятидесятых годов определилась главная тема его творчества — исторические судьбы русского народа и революция, — стало ясным, что он не сможет миновать Маяковского», — пишет А. Сохор[2].

«Патетическая оратория» — одна из дерзновенных работ мастера, радикальное испытание его общественной позиции, творческой эстетики и стиля.

Весомым оказался вклад «Патетической» в развитие советского кантатно-ораториального жанра. Решительное его обновление, как известно, было предпринято Свиридовым в замечательной «Поэме памяти Сергея Есенина», положившей в истории жанра начало целому периоду. Новаторство «Поэмы», однако, во многом связано с отрицанием или решительным переосмыслением сложившегося в данном жанре типа образности, с созданием принципиально иной жанровой разновидности (глубоко оправданно, как это типично для Свиридова, и само название произведения). Многозначность эмоциональной системы, непривычной силы драматизм, давший импульс напряженному внутреннему движению образов, — эти свойства «Поэмы» нашли продолжение в «Патетической оратории», но в ином аспекте. Здесь — более обычные жанровые рамки монументальной оратории, трактующей традиционно значительную тему. Если сам по себе замысел и литературный источник «Поэмы памяти Сергея Есенина» уже во многом обеспечивал оригинальность и новизну общей концепции, то в «Патетической оратории» композитору предстояло прорвать кольцо шаблонных решений и банальных, «вы-

---

скую ораторию», в дальнейшем была заменена «Разговором с товарищем Лениным») и величественная «Ода Ленину» на слова Р. Рождественского, впервые исполненная в дни XXV съезда КПСС и посвященная этому событию. Исследователи творчества Свиридова предполагают, что развитием линии «Патетической» может явиться оратория «Двенадцать» на слова Блока, пока не законченная.

[2] Сохор А. Георгий Свиридов. — М., 1972, с. 161. См. там же (в главе «Разворачивайтесь в марше!») о конкретных литературных источниках сочинения.

дохшихся» средств, имея, правда, мощного союзника — поэзию Маяковского. Впрочем, союзник этот тоже не был «покладистым» — требовались усилия, чтобы преодолеть ставший уже привычным «хрестоматийный глянец». Тем более высоко следует оценить художественную смелость и творческие возможности автора, одержавшего здесь выдающуюся победу.

«Патетическая оратория» вызвала весьма обильную прессу[3]. Ценный опыт накоплен в ряде журнальных статей и развернутом монографическом описании оратории в книге А. Сохора «Георгий Свиридов». Особо следует выделить исследование Майи Элик «Свиридов и поэзия»[4], ряд положений которого послужит опорой дальнейшего изложения.

Предлагаемая статья не претендует на комплексное решение проблем — эстетических и специально-теоретических, — выдвигаемых ораторией. Круг их необычайно широк — при глубинном, порой до неожиданности многозначном соотношении идей или музыкально-выразительных сторон произведения. Наблюдения ограничены прежде всего вопросами жанровыми и интонационно-драматургическими и намеренно конспективны.

Одна из выразительнейших находок в «Патетической оратории» — первый же из семи ее номеров — «Марш»: в нем с самого начала утверждается характер преобразующей активности, почти стихийного волевого натиска. Именно здесь с наибольшей непосредственностью предстает завораживающая динамичность «действ» первых лет революции. Свиридов воссоздает самый дух мировосприятия тех времен, когда революция ощущалась как начало мира, его сотворение — космос, пробужденный к жизни повелительным ораторским возгласом. «Обратившись к Маяковскому ради воплощения грандиозной темы „народ и революция“,— пишет А. Сохор, — Свиридов подошел к нему с принципиально новой для советской музыки меркой, увидев в его поэзии образы огромного символического значения, гигантское обобщение идей и событий советской эпохи»[5].

---

[3] См. Указатель литературы в конце наст. изд.
[4] См. наст. изд., с. 70.
[5] Сохор А. Георгий Свиридов, с. 162.

Стилистика плаката, в целом, как справедливо отмечает тот же автор, не свойственная «Патетической оратории», в «Марше» ощутимо преобладает. Жанровые признаки здесь подчеркнуто обнажены. Резко акцентированный, скандируемый ритмический рисунок подчиняет себе мелодию, гармонию, не оставляя места деталям, определяя аскетическую целеустремленность движения. Соотношение сольного зачина и хоровой «декламации под шаг» (А. Сохор), элементарное с конструктивной точки зрения, усиливает плакатную рельефность смен крупного плана и массовой «сцены». Мелодика опирается в основном на типичную для стиля Свиридова кварто-квинтовость, которая окрашивается здесь новым колоритом: вместо языческой архаики закличек есенинского цикла — поступательные интонации сурового чеканного марша. Активность жанрового начала приводит к глубокому образному переосмыслению более общих для композитора стилистических особенностей — в данном случае мелодических (ср. ц. 1 оратории с ц. 42 «Поэмы памяти Сергея Есенина» — «Ночь под Ивана Купала»[6]).

Такого рода интонации являются в музыке Свиридова опорными, организующими мелодическую линию и ладовое развитие. Четкость тональных ориентиров, свойственная композитору, несомненно связана с подобной же мелодической концентрацией. Более того: именно «со стороны мелодики», весьма индивидуальным путем, в творчестве Свиридова проявляется столь характерный для современной музыки конструктивный принцип, как унификация вертикали и горизонтали. Здесь можно обнаружить линию развития, ведущую от «Поэмы памяти Сергея Есенина», где этот принцип только намечен, через «Патетическую ораторию» — к «Курским песням», где он становится ведущим. Интересно, что даже не слишком определенные в высотном отношении, близкие кластерам созвучия «оправдываются» мелодически (см. начало первой части). Основной звуковой состав ударного аккорда в данном фрагменте есть концентрация горизонтали, невзирая на речитативную свободу мелодии, также строго тональной и даже

[6] Учитывая, что партитура «Патетической оратории» повсеместно доступна, мы заменяем нотные примеры соответствующими ориентирами.

диатонической. Звуковой же комплекс сольного зачина оказывается вводным в устойчивый f-moll припева. Дальнейшее развитие «Марша», динамически восходящее, усиливает ощущение плакатной концентрированности. Наиболее отчетливо этот процес заметен в мелодии, которая постепенно приходит от относительной развитости в начале первой строфы к почти чистому скандированию.

«Марш» демонстрирует одну из плодотворных сторон трактовки композитором стихотворного текста. Поэтика «Левого марша» и в особенности «Нашего марша» — двух стихотворений Маяковского, здесь использованных, — далеко не проста. Однако образная и лексическая сложность компенсируются полной ясностью, «однолинейностью» эмоционального содержания, подчеркиванием метрической схемы, «гипертрофией ударности», а также чисто фонетическими приемами — скоплением звонких согласных и их «перегармонизацией» (*бог—бег—барабан; радуга—дай—дуг; бейте—бунтов; дно—дням* и т. д.). Эта музыкальная завораживающе-выразительная сила стиха Маяковского акцентирована и усилена Свиридовым — прежде всего с помощью жанровой концентрации, обнаженной маршевости.

Стилистика «Марша» как нельзя лучше отвечает и драматургической функции первого номера — это мощная увертюра, монументальная заставка к дальнейшему «действию» оратории.

Совсем иное — во второй части, «Рассказе о бегстве генерала Врангеля»: театральная разработанность планов действия, психологическая детализация вокального интонирования, скупая и вместе с тем истинно драматическая выразительность отдельных штрихов, неотвратимо движущееся к последнему аккорду внутреннее развитие, напряжение которого не ослабевает ни на минуту.

В «Рассказе о бегстве» особенно ощутима историческая дистанция, позволяющая Свиридову дополнить и обогатить новыми оттенками текст Маяковского: «В оратории... данное событие символизирует конец целой эпохи: разгром и гибель белой армии, крушение старой России. Вот почему о нем говорится серьезно и веско, внимание композитора сосредоточено на исторической

значительности происходящего»[7]. Сила непосредственного впечатления очевидца, за внешней бесстрастностью которого полыхает ненависть, соединяется в свиридовском рассказчике с твердой объективностью историка, оценивающего событие в перспективе десятилетий. Отсюда патетический тон в изображении «Руси уходящей», отсюда же крупный план, подчеркивающий историческую обреченность белой гвардии, бесповоротность происшедшего. За рассказом об эпизоде гражданской войны встает и трагедия эмиграции — здесь могут возникнуть ассоциации с тематикой и стилистикой булгаковского «Бега»...

Сложность, многозначность высказываемого в творчестве Свиридова часто сочетается с наглядностью, простотой очевидности. Так и в «Рассказе о бегстве». Три «действующие силы» номера сконцентрированы в контрастных исполнительских сферах: соло — рассказчик, хор — заупокойная молитва, оркестр — изобразительные детали и эмоционально-дополняющие штрихи. Каждая сфера имеет самостоятельную линию развития. Оркестровая партия-комментатор наиболее подвижна; изменения в тоне рассказчика заключаются в постепенном прорастании пения из чтения; даже наиболее однородная по материалу хоровая молитва содержит не только динамическое нарастание и спад, но и тонкие внутренние градации. Совместное действие этих как будто мало зависимых друг от друга пластов создает исключительно выпуклую, драматически насыщенную картину. Театральное расслоение планов поддерживает и усугубляет стилистический контраст: подчеркнутые прозаизмы, даже вульгаризмы в партии рассказчика («бегут белогвардейцы, задрав порточки», «кто — без юбки, кто — без носков», «бьет мужчина даму в морду» и т. д.) сочетаются с возвышенностью хорового отпевания, трубными гласами судного дня, торжественными аккордовыми сопоставлениями. Театральное начало вносит особую ноту объективной отстраненности от изображаемого, в целом не слишком характерную для Свиридова — лирика по преимуществу. С этим связана и жанровая специфика «Рассказа о бегстве»: жанры, использованные здесь в чистом виде, — речитатив, хо-

[7] Сохор А. Георгий Свиридов, с. 170.

ровая псалмодия, фанфара — объединяются общим для них «антипесенным» началом.

Среди средств внутреннего развития далеко не последнюю роль играет тональное движение. Оно описывает круг, возвращаясь к исходному g-moll. В этой «обреченной» замкнутости есть и символический смысл (для других номеров, напротив, характерна тональная разомкнутость). Фоническая выразительность тональных смен вызывает ощущение почти живописной конкретности. Так, двукратное кульминационное вторжение A-dur можно уподобить яркому, но холодному, беспощадному свету, разлившемуся по сцене (парадокс: мажор здесь звучит безысходнее, чем минор!).

Общая композиция «Рассказа о бегстве генерала Врангеля» образована двумя большими разделами, соотношение которых удивительно напоминает кинематографический контраст массовой сцены и выхваченного крупным планом эпизода. Первый описывает событие в его общем значении, не вдаваясь в подробности, второй задерживается на деталях, фиксируя психологические переходы. Именно в «крупноплановом» эпизоде в партии рассказчика, появляется звуковысотность, достигающая в момент кульминации почти кантиленной активности. Интересно, что речитатив раздела, повествующего о Врангеле, опирается на g-moll — тональность хорового отпевания, тональность безнадежности...

Начало следующего, третьего номера оратории — «Героям Перекопской битвы» — сразу вводит слушателя в контрастную сферу. Это своего рода «ответ» на образный и стилистический строй «Рассказа о бегстве». Многое в двух частях связано взаимным противопоставлением, что обусловливает их особую спаянность[8]. Самые очевидные приемы — ладовый контраст (g-moll — G-dur) и образное переосмысление тембра трубы (фанфарные обороты звучат здесь в своем изначальном, «славильном» варианте). Более тонко трактованы жанрово-интонационные контрасты: активная песенность, гимнический «разлив», наступающие после

[8] На это обратила внимание М. Элик: «Одна из интересных особенностей циклизации у Свиридова — стремление одно и то же событие, явление, мысль рассматривать с разных сторон, создавать внутри многочастного цикла своеобразные „дубли“, контрастные или дополняющие» (см. наст. изд., с. 137).

речитатива и псалмодии «Рассказа о бегстве», иной выразительный смысл сходных интонационных формул, опирающихся на тоническое трезвучие (ср. интонацию слов «Город бросили» во второй части с началом третьей). Тональной и структурной завершенности «Рассказа о бегстве» отвечает разомкнутость третьего номера, основанного на единой линии динамического восхождения. Напротив, четкая структурность отдельных строф в третьей части противостоит сквозному развитию во второй.

Жанровая активность, в большой степени характерная для «Патетической оратории» — особенно ее первой половины, — имеет место и в третьей части. Интересно, что воссоздание свойств старинной солдатской и молодецкой песен приводит композитора к почти прямому цитированию (раздел E-dur, ц. 24 — явное сходство с песней «Славное море, священный Байкал»). Но и до того в мелодической размашистости, в рубленых окончаниях фраз, в мощных хоровых припевах можно ощутить достаточно прямые связи, например, со знаменитым «Варягом». Видимо, стремление к особой гимнической монументальности вызвало и текстовые изменения, направленные на некоторое упрощение образности и «выпрямление» ритма[9].

Песенная природа мелодического материала третьей части оказала воздействие на ее структурные особенности. Композитор использует ставшую для него традиционной еще в «Поэме памяти Сергея Есенина» строфическую форму, однако значительно разнообразит ее

---

[9] У Маяковского:

Слава тебе, краснозвездный герой!
Землю кровью вымыв,
во славу коммуны,
к горе за горой
шедший твердынями Крыма.

У Свиридова:

Слава тебе, краснозвездный герой!
Ты землю своей кровью вымыл.
В этот последний решительный бой
Шел ты твердынями Крыма.

Интересно введение «цитаты» «В этот последний решительный бой», устанавливающей прямые связи с революционной песенностью. Вообще текстовые изменения напоминают здесь о фольклорном бытовании профессиональной поэзии.

путем мелодической и тональной вариантности. Самым устойчивым элементом становится завершающая фраза первой строфы, выполняющая затем припевную функцию (ц. 18). Ее структура, внутренне неквадратная (4+3+1), оказывается ключевой для мелодических фраз всей части. Она повторяется во второй строфе (e-moll, ц. 20), лежит в основе третьей, динамизированной строфы (E-dur, ц. 24). В рамках этой структурной определенности осуществляется интенсивное мелодическое и тональное обновление, приводящее к мощной кульминации в As-dur и завершению в C-dur (в результате возникает колористически яркое большетерцовое последование).

Первый крупный цикл в развитии «Патетической оратории» на этом завершается. Четвертая часть — «Наша земля» — своеобразное послесловие, подведение итогов и одновременно путь ко второму разделу сочинения.

В обширном «жизненном пространстве» «Патетической» партия солиста используется разнообразно и многопланово. Не только лирическая душа Родины, как это было в «Поэме памяти Сергея Есенина», воплощена в ней. Оратор-трибун, повествователь, мыслитель — явления «героя» оратории неоднозначны. Особое место занимают здесь отступления — монологи, мысли наедине с собой, которые и составляют в основном содержание части «Наша земля». Очевидное отключение от «событийности» вовсе не означает ухода в сферу традиционного лирического высказывания. Суровость, безраздельно здесь господствующая, не позволяет «герою» отвлечься от настроения предшествующих частей.

В литературе о «Патетической оратории» отмечалось, что начальный тематический материал — оркестровое вступление-рефрен — не вытекает из образного строя поэзии Маяковского, и в частности — стихотворения, положенного в основу номера. Действительно, это вполне «есенинская» пейзажная зарисовка, непосредственно вызывающая представление о приволье деревенской России. Смысл рефрена не только в том, что Свиридов конкретизирует, расшифровывает образ Родины — центральный в стихах поэта; на наш взгляд, значение материала шире, оно не ограничивается одной этой частью. Здесь на краткий момент выступает образ

той земли, на которой происходят войны и сражения, той земли, что «пребудет вовеки». Космичность революционного потрясения соизмерима только с вечностью земли, это его истинный масштаб. В этом отношении сам монолог — лишь конкретизация данной мысли.

Оркестровый рефрен, с его акварельными красками, с тонкими пространственными эффектами, воспринимается как концентрированное выражение свиридовского стиля. Наигрышная мелодия с кварто-квинтовыми опорами, полная диатоничность (даже склонность к пентатонике), чистые тембры, уравновешенность структуры, где зачин постепенно растворяется в наигрыше,— в особенной стилистической ясности этого комплекса можно увидеть новый шаг вперед по сравнению с есенинской «Поэмой» — к «Курским песням».

Интонационность вступления продолжает жить в мелодике сольной партии, которая представляет собой более привычный ариозный речитатив. Так, например, в соло сохраняется опора на малую септиму (очень типичную для протяжной песни), но гармонизованная, она несколько утрачивает свою характерность и свежесть.

Инерция строфической формы, как и в предыдущей части, блестяще преодолевается здесь композитором. Средства такого преодоления радикальны: третья строфа не отделяется оркестровой «пасторалью» от второй, а вплетается непосредственно в ее развитие («Я видел места, где инжир с айвой», ц. 30). Патетический подъем овладевает не только сольной партией — он охватывает и рефренный наигрыш. Однако самое решительное динамическое средство сбережено композитором к концу — знаменитое вторжение марша («где с пулей встань, с винтовкой ложись», ц. 31), полностью меняющее характер музыки. Помимо местного, такой прием имеет и более широкое значение: возникает жанровая реприза первой части, она устанавливает связи на расстоянии, способствуя единству целого. Той же цели служат особенности тональной драматургии: c-moll появляется как омрачение, затуманивание предшествующего, с трудом «добытого» C-dur. Точными и тонкими средствами монолог оказывается вплетен в общее развитие цикла.

Жанровое многообразие, жанровые переключения действенно используются Свиридовым и в следующей,

пятой части — «Здесь будет город-сад!», — начинающей второй крупный раздел оратории. В основе своей она повествовательна (А. Сохор отмечает здесь «балладный тон»), немалую роль в ней играет изобразительность с оттенком суровой скерцозности. Тематический материал в значительной мере опирается на общие формы движения и простейшие фигуры опевания, прямолинейное движение, повторение звуков. Вероятно, интересы общей драматургии обусловили необходимость некоторой тематической «паузы», переключения. Однако «динамический профиль» пьесы далеко не элементарен.

Первая кульминация («Здесь взрывы закудахтают», ц. 39) дает резкий тональный и жанровый сдвиг. Основной cis-moll сменяется D-dur, балладная повествовательность — триумфальным маршем: прием, сходный с четвертой частью. Несколько внешний характер этой кульминации в значительной мере компенсируется ее драматургической ролью — «снимается» инерция строфических повторов.

Вторая кульминация охватывает кодовый раздел, закрепляя новый тональный центр — D-dur («Я знаю— город будет», ц. 43). Она также основана на жанровом переключении: гимническая распевность сменяет почти речевую четкость интонаций. Эта вершина более выразительна, контраст здесь свежее; оригинально финальное растворение — возглас «героя» как бы исчезает в дымке мечты о будущем.

Драматургическая обоснованность шестой части — «Разговор с товарищем Лениным» — свидетельство великолепного чувства формы. Монолог принадлежит к тому же типу сурово-лирического философского высказывания, что и «Наша земля». Однако степень внутренней контрастности, углубленности драматизма в этом уникальном по образно-смысловой насыщенности «ноктюрне» — ощутимо выше. Если «Наша земля» ближе к предшествующим номерам (она подводит итог целому этапу действенного развития), то «Разговор с товарищем Лениным» оказывается по сути контрастным вступлением к финалу.

Напряженность внутреннего развертывания «Разговора с товарищем Лениным», процесс непрерывного становления мысли сближают монолог с медленными

частями симфонических циклов Шостаковича. Особенно напоминает о них общая линия развития — от философской углубленности к активизации и взрыву драматизма. Близок стилю Шостаковича и метод построения формы — сквозной, свободно движущейся вперед[10] при опоре на исходный интонационный комплекс. Сам же интонационный строй, естественно, иной, чем у Шостаковича: здесь нет обостренных тяготений и ладовой усложненности, но — типичная свиридовская диатоника[11] и, несмотря на специфику речитива, песенная закругленность фраз. Речитативность как таковая, с ее текучестью, гибкостью структуры, ладовой изменчивостью, для Свиридова не слишком типична, композитор тяготеет больше к устойчивым интонационным формулам, диатоничным в своей основе. Отсюда особая чеканность, лапидарность речитативных фрагментов, что вполне согласуется со стилистикой «Патетической оратории». Можно сделать несколько парадоксальный вывод, что даже монологи Свиридова — чем песеннее, чем дальше от речи, тем художественно убедительнее (еще один пример — сольные фрагменты в «Поэме памяти Сергея Есенина»)[12].

Интонационным зерном шестой части служит начальная фраза низких струнных, устанавливающая атмосферу напряженного раздумья: кварто-квинтовость, как и в первой фразе вокальной партии, дополнена здесь секундовыми ниспаданиями (появляется даже уникальная для «Патетической оратории» интонация вздоха). Возвращение темы струнных (или ее варианта — начала монолога) служит устойчивости формы, напоминая об ее основе — строфах. Внутреннее же развитие

---

[10] Правда, рудименты строфичности заметны и здесь.

[11] Примечателен выразительный дорийский es-moll в первой строфе.

[12] Приведем наблюдение М. Элик: «Хотя в творчестве Свиридова мы найдем разные типы интонирования текста — и ритмизованное чтение („Рассказ о бегстве генерала Врангеля"), и речитацию (там же, „Финдлей"), и изображение ораторских приемов („Марш"), и ариозную манеру („Наша земля", „Разговор с товарищем Лениным"), — все же они встречаются эпизодически и не характерны для композитора, почти не несут на себе отпечатка его индивидуальности. Совершенно иное дело — произведения с песенным или песенно-декламационным типом мелодии: тут автор угадывается безошибочно с первых же тактов» (см. наст. изд., с. 106).

перерастает строфическую расчлененность; монолог, особенно вторая его половина, превращается в свободно развертывающуюся сквозную форму. Драматургическими опорами части оказываются две вершины, прямо противоположные по эмоциональному значению, хотя и обладающие некоторым внешним сходством. Первая кульминация — драматическая, со скрытым программным смыслом: удар оркестра tutti («Устаешь отбиваться и отгрызаться», ц. 53), по мысли автора, намекает на трагическую судьбу поэта. После этого — медленное и трудное восхождение ко второй, оптимистической вершине части. Она отмечена громогласным скандированным возгласом хора «Ленин!»: преодолены внутренние препятствия, новая волна творческой активности овладевает героем оратории...

Финал «Патетической оратории» — «Солнце и поэт» — с громадной силой обобщения концентрирует оптимистический дух произведения, устремленность поэзии Маяковского в будущее. Освобожденной творческой энергии доступно даже соперничество и сотрудничество со стихией, «побратимство» с солнцем. Естественные в данном случае сокращения довольно масштабного стихотворения последовательно решают задачу: освободить текст от бытовых и юмористических подробностей, выявить глубинный его смысл, поэтическую символику. Величие образов финала достойно увенчивает ораторию, перекликаясь с первой ее частью.

Образное решение финала принципиально продолжает линию «Поэмы памяти Сергея Есенина»: это обобщение колокольности, на сей раз светло-звончатой, ликующей. Сквозное значение подобных звучаний для творчества Свиридова не подлежит сомнению (здесь можно вспомнить и будущий хор «Ты воспой, воспой, жавороночек» из «Курских песен»). Колокольность, широко трактуемая Свиридовым, служит в его творчестве одним из самых непосредственных носителей отечественной традиции. В этом отношении она воспринимается суммарно: ведь колокольность — один из центральных звуко-образов русской музыки начиная еще от Глинки.

Колористическая характерность «звонов» седьмой части создается и ладово-интонационными средствами: высветленность пентатоники сочетается с гимнической

утвердительностью мелодических оборотов. Попевочная трихордность указывает здесь на несколько неожиданный для «Патетической оратории» жанровый источник тематизма — архаические заклички, припевки славянского календарного цикла. Свойственная Свиридову опора на языческую интонационность привносит оттенок стихийного буйства («В сто сорок солнц закат пылал, в июль катилось лето»). Тональная краска начала финала, B-dur, служит той же цели: экстатическое «повышение» предыдущего A-dur, замыкающего «Разговор с товарищем Лениным».

Общая композиция финала направлена к заключительному провозглашению — «Светить всегда, светить везде!» Устремленность к последнему разделу, характерная для многих частей оратории, каждый раз реализуется по-новому. Здесь экспозиционный раздел отделен от завершающего большим оркестровым эпизодом (по определению автора, «маршем солнца»), оттеняющим вокальное звучание и подчеркивающим финальное единство солиста и хора. Оркестровый раздел, кроме того, выполняет почти сюжетную функцию — в общем построении он служит как бы «конспектом» опущенной композитором части стихотворения.

Оттеняя основной «колокольный» тематизм иным материалом, композитор стремится создать истинно монументальный финал, достойный грандиозного сочинения. В то же время ему удается избегнуть опасности статичных остинатных повторений. В этом отношении финал «Патетической оратории» отличается бóльшим мастерством, чем «Небо — как колокол» — заключение «Поэмы памяти Сергея Есенина».

В жанровом развитии части «Солнце и поэт» примечательно постепенное формирование заключительного триумфального марша — новой в оратории, итоговой жанровой разновидности. Опирающийся на интонации современной массовой песни, он завершает круг развития, начатый его «предшественником» в первой части — суровым маршем революции и гражданской войны.

* * *

Значение «Патетической оратории» в творчестве Свиридова достаточно специфично и сложно. Таких внут-

ренних контрастов, какие рождает близкое соседство по времени оратории (1959) и «Поэмы памяти Сергея Есенина» (1956), с одной стороны, и с другой — «Петербургских песен» (1963) и «Курских песен» (1964), эволюция композитора не знала. «Есенинское» начало, субъективно наиболее близкое Свиридову, не исчезает бесследно в «Патетической оратории». Некоторые свойства музыкальной поэтики оказываются связующим звеном, обнаруживают образно-стилистическую общность.

Самые заметные здесь — «деревенские» по колориту зарисовки. Кроме пасторального наигрыша в четвертой части, о глубоком символическом значении которого уже говорилось, можно указать на беглую пейзажную зарисовку места действия в финале («Пригорок Пушкино горбил Акуловой горою»), создающую ощущение свежести, вольного воздуха после сосредоточенной напряженности предшествующего монолога.

Однако подобные краткие моменты не определяют стилистики целого. Более примечательны тонкие, часто скрытые связи системы художественных средств оратории с глубинными основами творчества Свиридова, наиболее полно раскрывшимися в «Поэме памяти Сергея Есенина». «Патетическая оратория» во многом интересна именно образно-стилистической переакцентировкой, испытанием стиля на прочность, в высшей степени плодотворным для зрелой художественной индивидуальности. При этом центральные особенности музыкального языка композитора обнаруживают свою универсальность, многозначность, способность к модификациям и перевоплощению.

Художественное миросозерцание Свиридова, как известно, теснейшим образом связано с фольклором. Касается это не только музыкального языка, звуковой ткани его произведений, но и философской проблематики, самого восприятия жизненных процессов. Свиридов тяготеет к объективно-эпическому воспроизведению действительности, художественно исследует уже оформившееся, «ставшее» бытие — в противовес процессуальности, диалектичности изменений. Это не исключает острых, крайне напряженных моментов, контрастности и вовсе не означает отстраненной невозмутимости высказывания. Но ведущими остаются именно отстояв-

шиеся формы мировосприятия, близкие этике и психологии фольклорного творчества.

Тема революции — гигантского качественного скачка в жизни народа — трактуется Свиридовым в том же ключе. Не сам процесс, движение от старого к новому, от мрака к свету (как, например, во Второй и Третьей симфониях Шостаковича), а воплощение уже осуществившихся, сложившихся образов этого нового. Эпическая значительность, крупный штрих даже в драматических эпизодах господствуют в «Патетической оратории». Отсюда и особенности ее поэтики — следствие философской ориентации композитора.

К середине 50-х годов определились жанровые основы музыки Свиридова — крестьянская архаическая песенность и городской романс. В «Поэме памяти Сергея Есенина» они получили «сюжетное», тематическое подтверждение: очевидно их гибкое соответствие стихии есенинской образности. В последующих же произведениях закрепилась и усилилась не только сама жанровая активность есенинского цикла, но постоянным (в целом) оказался и круг жанровых средств. Простейшие внелирические фольклорные жанры, в которых запечатлелись вечные процессы народной жизни, стали исходной художественной ценностью и в «Патетической оратории». Более того: здесь подчеркивается первозданная простота, заклинательная сила маршевого скандирования, выявляется архаическая аскетичность элементарных мелодических формул. Таким образом, в музыке Свиридова устанавливается внутренняя связь разнородных жанровых элементов — старинной крестьянской песенности и марша нового времени, объединяемых интонационной простотой, концентрированностью выражения. Марш, этот истинный жанр-корифей «Патетической оратории», трактуется композитором как столь же рудиментарная разновидность, что и заклички в «Поэме памяти Сергея Есенина».

«Эстетика изначального» роднит искусство Свиридова с некоторыми явлениями других национальных школ, например со сценическими кантатами Карла Орфа. Между тем свиридовский творческий комплекс сложнее, в нем больше составных моментов, индивидуально-самобытных по сути, что не позволяет отнести его творчество к неопримитивистской тенденции, весьма

влиятельной в европейской музыке первой половины XX века. Основное отличие заключается здесь в глубинной связи Свиридова с традицией национальной культуры прежде всего — наряду с музыкой (Глинка, Бородин, в особенной степени — Мусоргский) — с русской литературой, и в частности — с поэтической лирикой XIX—XX столетий в ее наиболее жизнеспособных, демократических образцах. Не отказ от накопленного культурным развитием достояния во имя возврата к «первичным», древнейшим пластам сознания и художественного выражения, не имитация архаического мирозерцания, но стремление (и великое умение!) увидеть и выявить коренное, типологически характерное в любом поэтическом источнике, в любом живом элементе традиции — вот что составляет основу свиридовской эстетики (и во многом художественного мастерства).

С тем же связана исконная почвенность музыки Свиридова, а также и другое высокоценное качество — философски собирательное чувство истории, ощущение неповторимости эпохи. Оно, это ощущение, и выдвигает перед композитором жизненно актуальную проблематику, неотрывную от духовных процессов современности.

Такова именно «Патетическая оратория» — одно из вершинных достижений мастера. Тема, идеи, образы сочинения, равно как могучая, истинно «свиридовская» сила и убедительность их воплощения, — все это отвечало важнейшей потребности времени: заново, с высоты исторической дистанции, с позиций искусства новой поры, но и вместе с тем со всей остротой личного чувства проникнуть в «механизм» общественных переломов, определяющих судьбы народа, страны, мира. Революция и гражданская война, гигантское подвижничество масс, сама стихия раскрепощенной творческой энергии предстали в «Патетической» как непосредственное переживание и монументальное обобщение — редкостного воздействия художественный символ.

Л. Полякова

ЗАМЕТКИ О СОЧИНЕНИЯХ 60-х ГОДОВ

«Патетическая оратория» на слова В. Маяковского была впервые исполнена в сезоне 1959/60 года и оказалась тем рубежным произведением, которое отделяет в творчестве Георгия Свиридова две ступени его зрелого периода: 50-е и 60-е годы.

В какой-то мере такое деление условно. Творческий путь композитора, работающего непрерывно с огромной самоотдачей, создающего параллельно эскизы нескольких сочинений, многократно возвращающегося к одному и тому же замыслу, подолгу шлифующего то одну, то другую уже готовую партитуру, естественно, очень сложно разложить на какие-либо этапы. Попытки разместить его произведения в некоей хронологической системе по мере их появления перед слушателями наталкиваются подчас на неожиданные препятствия вроде следующего заявления:

— Конечно, «Курские песни» были исполнены в 1964 году, но сочинял-то я их гораздо раньше. И вообще их не семь, а значительно больше, просто другие не вошли в эту сюиту. Я когда-нибудь сделаю из остальных еще сюиту или две...

Несколько капитальных и уже совершенно законченных работ Свиридова, относящихся к 60-м годам, до сих пор не были исполнены, и это дополнительно затрудняет как

для слушателей, так и для исследователей осознание действительной картины творчества композитора. Прежде всего это относится к большой группе сочинений на стихи Александра Блока, которые создавались на протяжении почти всех 60-х годов и к 1969 году отлились в камерный вокальный цикл «Петербургские песни», романсы («Видение», «Голос из хора» и др.), трехчастную кантату «Грустные песни» и две оратории — «Песни о России» и «Двенадцать».

Все же, если окинуть взглядом творчество Свиридова 50-х и 60-х годов в целом, обнаруживается ряд новых тенденций, отчетливо прослеживаемых именно в период после «Патетической оратории». Следует отметить расширение как идейно-сюжетной основы творчества, так и музыкально-выразительных средств, вплоть до освоения новых важнейших музыкальных истоков, связанных с древнейшими пластами русского национального искусства.

Если на протяжении 50-х годов в сочинениях Свиридова отчетливо господствовала главная тема, которую мы определяли в свое время как тему поэт и Родина, перерастающую в «Поэме памяти Сергея Есенина» и «Патетической» в тему поэт и Революция[1], то в 60-е годы поиски высоких духовных ценностей в жизни и творчестве приводят композитора к мысли об ответственности художника за все, что искусство несет людям. Именно в таком аспекте раскрывает Свиридов образы трех стихотворений Бориса Пастернака в кантате «Снег идет», а также намерение юного Есенина «буйну голову сложить» на трудной дороге «разгадавших новый свет» («Деревянная Русь»). К этой группе сочинений примыкают также хоры a cappella на стихи Есенина («Вечером синим», «Табун», «Душа грустит о небесах» и др.).

Параллельно с обращением к есенинским образам крестьянской Руси Свиридов обращается к миру Александра Блока и в вокальном цикле «Петербургские песни» исключительно ярко и совершенно по-своему преломляет «городскую тематику» как в литературном,

---

[1] См. мою статью «Некоторые вопросы творческого стиля Г. Свиридова». — В кн.: Музыка и современность, вып. 1. — М., 1962, с. 186—192.

так и в музыкальном смысле. Это произведение, продолжая линию камерных циклов 50-х годов («Песни на слова Роберта Бернса», «У меня отец — крестьянин»), вносит в творчество Свиридова новые темы и образы. Здесь впервые у композитора возникают поэтичнейшие женские портреты, намечается тема женской судьбы, обрисованы скорбные фигуры обездоленных и обреченных, говорится о подневольном труде-проклятии... А грандиозный трагический монолог «Голос из хора» с его неуклонным музыкальным нагнетанием высится, как величавый обелиск, над личными горестями и страданиями людей, переводя их в общечеловеческий план предчувствия космической катастрофы.

Наконец, в 60-е годы появился один из шедевров советской музыки — «Курские песни», сочиненные Свиридовым на основе подлинных народных песен Курской области, записанных группой фольклористов и изданных А. В. Рудневой в 1957 году.

Если, говоря о свиридовских вокальных сочинениях 50-х годов, приходилось нередко искать параллели или преемственность этих произведений с произведениями Бетховена, немецких романтиков (Шуберт. Шуман) и Мусоргского, то в 60-е годы Свиридов находит большей частью новые творческие ориентиры. Это уже не искусство XIX века, а русское средневековье и некоторые явления в музыке нашего столетия, например: «Всенощная» Рахманинова, «Свадебка» Стравинского, кантаты Карла Орфа.

Господствующая тенденция у Свиридова начиная с 60-х годов — изучение первооснов русской национальной музыки. Отсюда и углубление в древнейшие образцы народной песенности («Курские песни»), и изучение старинных культовых хоровых распевов (эту связь можно обнаружить и в хорах a cappella, и в симфонической ткани «Маленького триптиха»), и даже интерес к простой, непритязательной, но крепко связанной с народными корнями форме канта (последняя часть кантаты «Деревянная Русь»). Подходя ко всем этим явлениям старинной музыки с позиций советского художника, передового музыканта XX века, Свиридов по-новому, по-современному осмысливает их почти не тронутые (и даже забытые одно время!) богатства, насыщая новыми выразительными и колористическими

возможностями творческую палитру, объединяя древнее и сегодняшнее в качественно новый драгоценный сплав. В эти годы композитор достигает той строгой и высокой творческой мудрости, которая позволяет простейшими средствами, чистыми красками, точными штрихами создать образы колоссальной внутренней наполненности. Свиридов следует одной из наиболее постоянных, исконных традиций русского искусства, раскрывая в музыке возвышенные и благородные черты человека, воспевая нравственный идеал своего народа. Именно сокровенную жизнь народного духа все более глубоко постигает Свиридов в 60-е годы, что находит воплощение в его произведениях этих лет.

Принципы работы композитора над творчеством того или иного поэта остаются прежними. Он создает вокальные миниатюры — сольные или хоровые — подобно эскизам будущей картины, без твердого решения, однако, какова будет картина в целом. При сочинении музыки Свиридов всегда предоставляет волю фантазии, творческой интуиции. Затем он объединяет эскизы в драматургическое целое — именно во второй период происходит «чеканка» и отделка всех элементов музыкального языка, продумывание музыкальных связей между частями, логики конструирования из разрозненных фрагментов законченной крупной музыкальной формы. И часто при этом намечается своего рода «сюжет», возникают помимо музыкально-логических и музыкально-драматургических и чисто сюжетные внутренние связи.

Так произошло, например, с «Курскими песнями». Свиридов первоначально не собирался писать поэму о судьбе русской женщины-крестьянки, его интересовала более широкая тема народной жизни, запечатленной в старинных традиционных песнях, песнях национальных обрядов, связанных с теми или иными событиями в жизни крестьянской Руси. Но из соотношения частей кантаты непроизвольно «выстроился» этот сюжет: девушка мечтает о любви, о «милом дружке» («Зеленый дубок»); затем — ликующее прославление светлого весеннего праздника («Жавороночек»); мать благословляет дочь, идущую под венец («В городе звоны звонют»); девушки ведут хоровод вокруг подруги, ставшей матерью («Ой, горе, горе лебедоньку моему»); во время

покоса народ говорит о семейной драме молодой четы, вынося свой приговор вероломному Ваньке («Да купил Ванька себе косу»); молодая женщина тоскует в чужой семье среди мужних родственников, как соловей в золотой клетке («Соловей мой смутный»); а в сцене народного пира и буйной удалой пляски («За речкою за быстрою») растворяются личные судьбы...

Характерно, что Свиридов в этом произведении не акцентирует примет времени: он любит вникнуть в психологию народа и показать ее устойчивые, постоянные черты. Таким образом, хотя колорит песен и архаический, нет возможности установить, происходит ли «действие» кантаты, скажем, в XVII веке или в начале XX. Ибо во все времена в деревне приветствовали весну, играли свадьбы, вели хороводы, косили траву, тосковали, веселились и плясали. Подход Свиридова к изображению крестьянской жизни — строгий, серьезный, эпический. Композитор словно рассказывает легенду или былину, рассказывает живо, красочно и увлекательно, но вместе с тем строго и возвышенно, с объективной сдержанностью летописца.

Не менее выразительно характеризует Свиридова-драматурга «сюжетная линия» другой крупной композиции, сочиненной почти одновременно с «Курскими песнями», — вокального цикла «Петербургские песни» для сопрано, меццо-сопрано, баритона и баса в сопровождении фортепиано, скрипки и виолончели.

Восемь стихотворений А. Блока, составляющих литературную основу цикла, подобраны Свиридовым таким образом, словно поэт, усталый и грустный, идет по Петербургу, наблюдая или вспоминая разные сцены из городской жизни: здесь и юная швея, поющая за работой о своем любимом («Перстень-страданье»); и сцена прощания влюбленных («Как прощались, страстно клялись»); и чистый девичий образ, озаренный трепетным отблеском свечей («Вербочки»); и радостная сцена народного гулянья с праздничным колокольным звоном и переборами гармоники («На Пасхе»). Почти во всех этих сценах уже прослеживается линия женской судьбы и намечается образ героини — поэтичной и возвышенной, способной на безоглядное чувство и подлинное самопожертвование ради любимого. Такой сюжетный мотив нов для Свиридова — до работы над Блоком его

интересовала почти исключительно «мужская тематика», он даже крайне редко обращался к женским голосам, особенно к сопрано. Сопрано в «Петербургских песнях», хотя здесь и нет четкой персонификации голосов, в какой-то мере ассоциируется с образом возвышенной блоковской героини. Это не случайно. Видимо, так слышит Свиридов очень важный для Блока просветленный женский лик. Ведь недаром же Есенин всегда у него связан с тембром тенора, а Маяковский — баса. В блоковском цикле главные «роли» играют сопрано и баритон, хотя басу тоже отведена важная, так сказать, резюмирующая роль. Меццо-сопрано в этом цикле поручена партия менее значительная — своего рода рассказчицы (вторая песня) и дополняющего голоса в ансамблях.

Но вернемся к «сюжету» цикла «Петербургские песни». После лирических или светлых праздничных сцен средних разделов в пятой части цикла («На чердаке») происходит трагический перелом. Это горестный итог жизни бедных влюбленных. Невольно складывается впечатление, что речь идет о судьбе юной, хрупкой героини, которая пришла к любимому помочь и спасти его, покинула ради него родных и близких, но сама надломилась и, не выдержав лишений, умерла. Трагический монолог одинокого человека, обращенный к стихиям (ветру, снежной вьюге и т. п.), звучит как выражение беспредельного горя и отчаяния. Шестая песня («Колыбельная») на время отстраняет суровый ход событий, напоминая о том, что жизнь идет своим путем: дети ложатся спать, матери поют им колыбельные, солнце и луна сменяют друг друга на небосводе. Этот контрастный номер между двумя трагичнейшими кульминациями цикла очень удачно применен драматургически. Сопоставление трех песен подчеркивает и наглядно заостряет мысль поэта о том, что все будет идти так и впредь, и после нашей смерти. Образы Солнца и Луны лишь усиливают картину вселенского постоянства мироздания, тогда как счастье и сама жизнь человеческая хрупки, непрочны и преходящи.

Эта идея приобретает зримую наглядность в седьмой песне («В октябре»), действие которой разворачивается на том же убогом чердаке многоэтажного петербургского дома, где все еще ютится забытый всеми, одино-

кий, спившийся человек. Открыв чердачное окно, он ищет на небе свою далекую звезду, а когда она является, сияющая, манящая, устремляется к ней, летит — но не вверх, а вниз — и гибнет на булыжнике грязного двора-колодца. В мире же ничего не изменилось:

Все, все по-старому, бывалому,
Да только без меня!

Восьмая часть цикла («Мы встретились с тобою в храме») — своего рода эпилог от лица поэта, где проходят образы и светлого храма, и девушки-швеи, но впервые в этом сочинении раскрывается социальный смысл событий — возникает тема подневольного труда-проклятия, жестокой эксплуатации народа. Так личная драма бедных влюбленных вписывается в общую картину жизни городской бедноты. Композитор ненавязчиво, но решительно произносит свой приговор дореволюционному Петербургу, всему миру угнетателей, навсегда сметенному Великим Октябрем. Ведь характерно, что название цикла «Петербургские песни» дано самим Свиридовым.

Знаменательно также, что ряд сюжетных мотивов «Петербургских песен» находит отражение в хронологически близком произведении, где Свиридов обращается к совершенно иному поэтическому миру — Бориса Пастернака.

Образ постоянно, неуклонно, беспощадно бегущего времени, все тяготы, все горести которого обязан скопить в своем сердце поэт, становится центральной идеей кантаты. А фигура художника, не дремлющего на чердаке, неожиданно перекликается с трагическими героями Блока. Тема неумолимо движущегося времени, образы неизменных небесных тел, беззаботного детства и наблюдающего за всем бедного, никем не признанного, но все понимающего (для вечности!) художника, — это и есть содержание кантаты «Снег идет».

Однако и у Блока и у Пастернака подобные сходные литературно-сюжетные мотивы избирает именно Свиридов. Поэтому мы вправе видеть здесь формирующуюся концепцию свиридовского творчества 60-х годов — с его упорной мыслью об ответственности художника, об обязанности нести людям возвышенное слово мудрости, сострадания, звать их на самоотверженный подвиг, с центральной идеей высокого этического назна-

чения искусства. Так тема патриотической роли художника в переломный момент отечественной истории, характерная для более ранних сочинений, перерастает у Свиридова в 60-е годы в более широкую тему нравственной миссии искусства по отношению к людям.

В 60-е годы Свиридов работает почти исключительно над русской тематикой. При этом наиболее широкое и многообразное развитие получает линия, идущая от сочинений на есенинские стихи («Поэма памяти Сергея Есенина», «У меня отец — крестьянин»). Она преломляется не только в группе новых произведений на слова любимого поэта Свиридова (в том числе «Деревянная Русь»), но и в музыке к кинофильмам «Воскресение», «Русский лес», «Метель», в кантатах «Снег идет» и «Грустные песни», а главное — в «Курских песнях». Линия революционной романтики «Патетической оратории» пока не получила у Свиридова столь же весомого продолжения[2], за исключением великолепной музыки к кинофильму «Время, вперед!».

Вокальный цикл «Деревянная Русь» существует в двух вариантах — как камерное сочинение для тенора с фортепиано и как кантата для тенора с симфоническим оркестром и мужским хором (хор участвует лишь в последней части).

Цикл состоит из четырех песен, но композиция его приближается к трехчастной форме. Первая песня («Прощай, родная пуща») перекликается по ряду музыкально-композиционных признаков с последней («Не ищи меня ты в боге»). Две средние части («Топи да болота», «Я странник убогий») образуют центральный раздел. Свиридов не случайно избирает для этого цикла лишь ранние стихотворения Есенина, когда молодой поэт, уже осознав свое творческое призвание, много думал о смысле жизни и рассматривал будущее как подвиг, требующий большого мужества. Юный Есенин был религиозен, и отголоски этого чувствуются в его ранних стихах. Но вера его не носила мистического или абстрактно-дидактического характера. Она сливалась с его возвышенным восприятием жизни, красоты и вели-

[2] Возможно, продолжением и развитием ее будет оратория «Двенадцать» на слова А. Блока.

чия родной природы, с патриотическим чувством искренней привязанности к родной земле. Поэт считает себя скромным путником в огромном и полном поэзии мире, который олицетворяет для него родину (третья песня «Я странник убогий»). Исполненный благородного духовного подвижничества, он упорно продвигается вперед, приходя к новым взглядам на жизнь:

Верю, родина, и знаю,
Что легка твоя стопа,
Не одна ведет нас к раю
Богомольная тропа.

Впереди ему видится гораздо более трудная дорога «разгадавших новый свет», чреватая грозными опасностями. Но он полон энергии и убежден в своей правоте:

Я пойду по той дороге
Буйну голову сложить.

Кто они, эти «разгадавшие новый свет»? Имел ли в виду поэт революционеров, томящихся в царских застенках? И почему он причисляет к ним себя? Пожалуй, вернее считать — и музыка Свиридова позволяет сделать подобное обобщение, — что речь идет не только о революционерах, а о теме более широкой: о передовой мысли, о правдивом слове, открывающем глаза народу, об умении поэта видеть дальше и глубже своих современников, о его даре предвидеть ход истории и обязанности оповестить людей обо всем, что ему открылось. О том, что деятельность подобного рода часто приводила поэтов, проповедников и иных правдолюбцев в тюремные казематы, много говорить не стоит: мировая история пестрит подобными фактами. Вот почему Есенин, осознав свой путь поэта со всеми его опасностями, гордо и бесстрашно, с юношеской удалью заявляет о намерении за это «буйну голову сложить».

Так, прощаясь с родной деревней и с религиозными убеждениями, юный поэт вступает в жизнь, неся в сердце, как святыню, горячее, действенное патриотическое чувство, веру в высокую нравственную миссию искусства, свой чистый и благородный духовный идеал.

Цикл «Деревянная Русь» развивает ряд творческих принципов Свиридова. В сочинении получают развитие некоторые тенденции музыкального языка, впервые намеченные в «Поэме памяти Сергея Есенина». В ней — крупном полотне ораторильного жанра — Свиридов

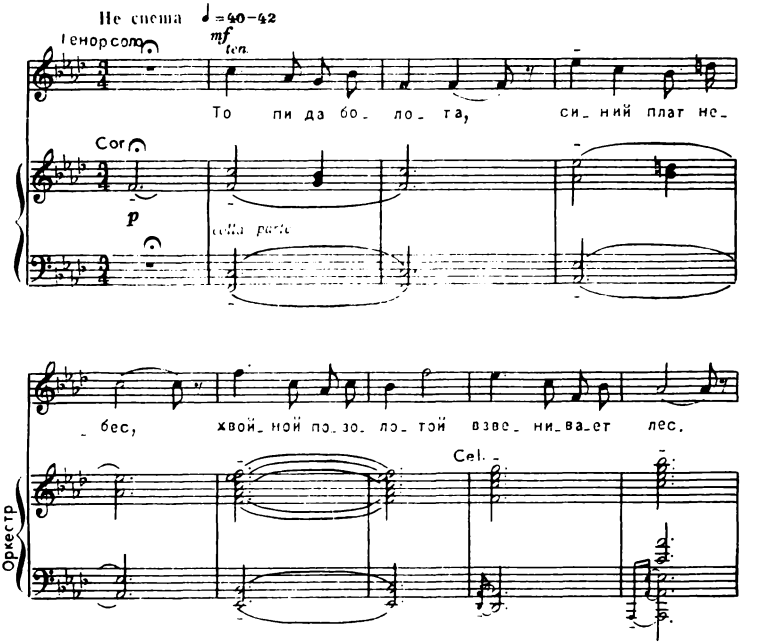
нашел «лейтгармонию», которая состоит из совмещения параллельных тоник (I и III ступени мажора), образующих либо септаккорд I ступени мажора, либо тонику с секстой на I ступени минора (последнее встречается чаще и обусловливает преобладающий плагальный колорит многих эпизодов поэмы). Эта своего рода моногармоническая основа произведения объединяет разные мелодические и гармонические элементы в одно целое, сохраняя свободу вариантности. В «Поэме памяти Сергея Есенина» эпизоды, пронизанные ладогармоническим единством, чередовались с песнями и хорами, не подчиненными этому принципу, так что упомянутое образование воспринималось именно как «лейтгармония», связанная с определенным идейно-образным комплексом [3] и употребляемая в отдельных эпизодах по мере необходимости. В «Деревянной Руси» единый ладогармонический комплекс пронизывает весь интонационный строй музыки, как «вертикаль», так и «горизонталь», получая наиболее значительное и новое развитие в срединных, медленных песнях. Свиридов очень своеобразно сочетает здесь такие древние ладовые элементы, как пентатоника, с характерными приемами гармонического письма XX века — политональными и сонорными эффектами.

Один из типичных примеров — вторая песня цикла («Топи да болота»). Стихотворение Есенина, проникнутое глубокой нежностью к родному краю, по содержанию перекликается со стихотворением «Край ты мой заброшенный» (с которого начинается у Свиридова «Поэма памяти Сергея Есенина»). В «Деревянной Руси» этот прочувствованный пейзаж — «лирический центр» поэмы, выдержанный в едином настроении. Для музыкального выражения сосредоточенности, погруженности в себя композитор создает образ внешне нарочито статичный (словно ход времени остановился, одно мгновение жизни выделено «крупным планом»), но психологически напряженный. И достигается это ощущение «напряженной статики» средствами ладогармоническими:

---

[3] Подробнее об этом см.: Полякова Л. Некоторые вопросы творческого стиля Г. Свиридова. — В кн.: Музыка и современность, вып. 1, с. 200—204; Цендровский В. О гармонии Свиридова. — В кн.: Музыка и современность, вып. 5.— М., 1967, с. 132—137, 149 и др.

развитие аккордового сопровождения сочетается с мелодией, обладающей лишь незначительной вариантной изменчивостью, «текучестью» внутри того цельного интонационного круга, в который она заключена. Сохраняя свою ритмическую неизменность, плавно «изливаясь» из вершины-источника, эта мелодия способствует созданию того созерцательного настроения, той «остановки действия», какие нужны композитору:



Общая тональность песни As-dur — f-moll. Как часто встречается у Свиридова, обе тоники равноправны: в разных эпизодах преобладают тяготения к той или иной из них, чаще же всего они сосуществуют гармонически или мелодически. Характерно, что исходные моменты, с которых начинаются все фразы диатонической мелодии[4], образуют опорные точки, соотносящиеся между

[4] В мелодии лишь один раз встречается *ре-бекар* на словах «синий плат небес», то есть при упоминании о небе возникает ощущение лидийского лада, мелькающего, как блик света. В данном случае лидийское наклонение трактуется как сверхмажор.

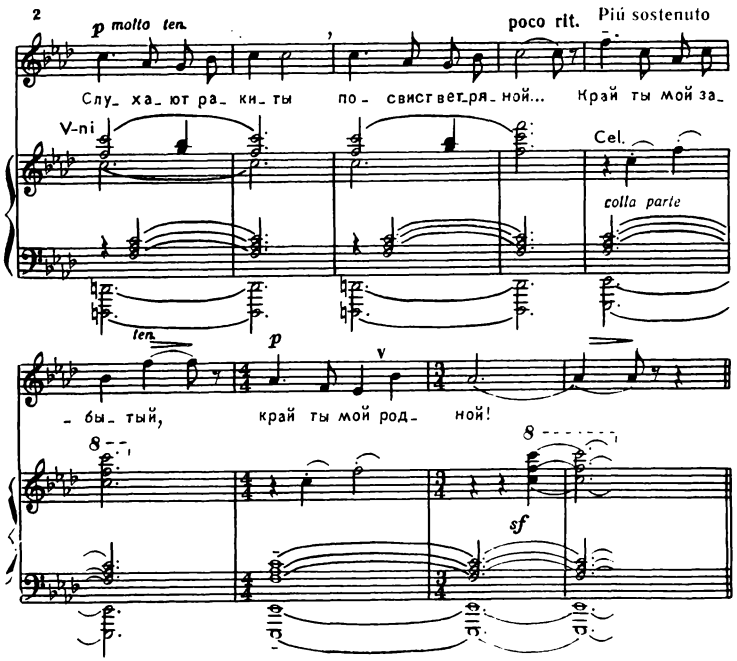
собой как пентатонный наигрыш *ля-бемоль — до — ми-бемоль — фа*[5]. Но именно такой звукоряд (и особенно его три верхних звука — как секундо-терцовый трихорд) лежит в основе первой песни цикла («Прощай, родная пуща!») начиная с его инструментального вступления, имитирующего игру на деревенской дудочке-свирели. Этот звукоряд пронизывает и последующие части цикла «Деревянная Русь». Вспомним, кстати, что аналогичный наигрыш, взятый в одновременности, служит упомянутой «лейтгармонией» в «Поэме памяти Сергея Есенина».

Гармония в песне «Топи да болота» первоначально образуется из тех же звуков, что и мелодия, но постепенно усложняется (пример 1), словно «расслаиваясь» на две самостоятельные группы одновременно звучащих аккордов. Более того: аккорд-«лейтгармония» *ля-бемоль—до—ми-бемоль—фа* тоже усложняется и расслаивается (т. 6—7 примера 1) на самостоятельно звучащее трезвучие f-moll (вокальная партия плюс «правая рука» в партии фортепиано) и басовую квинту, где к *ми-бемоль* прибавился уже *си-бемоль*. Конечно, и этот аккорд, и два последующих (на словах «взвенивает лес») можно рассматривать как гроздья ундецимаккордов, но тогда функциональный смысл их тем более безнадежно теряется. Между тем, хотя эффект аккордов в последней фразе нотного примера — явно колористический и передает звенящую тишину лесных далей, басовые квинты, возвращаясь в тонику As-dur, делают нормальный плагальный «шаг» к ней (*ре-бемоль — ля-бемоль*), звучащий привычно, по-русски. Добавим, что сонорные эффекты, подобные приведенным, связаны и с колокольностью свиридовской гармонии (этим она в известной мере развивает специфически русскую гармонию Рахманинова).

Во втором четверостишии, начинающемся аналогично первому, та же политональная гармония, образовавшаяся из трезвучия f-moll и басовой квинты *ми-бемоль — си-бемоль*, трактуется уже по-новому, как половинный каданс на *ми-бемоль* (доминанта As-dur) — здесь ровно середина песни.

[5] Фраз, начинающихся с ноты *до*, — семь, с *ми-бемоль* — две, с *ля-бемоль* — пять, с *фа* — две (кульминационные в первом и последнем четверостишиях). Других начальных «точек» в песне нет.

Начиная со следующего четверостишия на всю вторую половину песни («По лугу со скрипом» и т. д.) вводится один небольшой фактурный штрих: октавы в басах вместо квинт. Однако это «чуть-чуть» сообщает музыке новые смысловые оттенки. Терпкость, грубоватость диссонировавших с другими голосами басовых квинт сменяются бархатистой глубиной и еще более отчетливой «колокольностью» тянущихся октав. Широко раскинувшиеся верхние голоса аккордов создают ощущение пространства, прозрачности, чистоты, а исчезновение из гармонии *си-бемоль*[6] вдруг преображает все тот же политональный аккорд Es — f в тонику переменного лада As — f, только в виде секундаккорда. Это подтверждает гармония заключительного четверостишия, где тонический секундаккорд *ми-бемоль — фа — ля-бемоль — до* окончательно закрепляется за счет временного сдвига баса на *ре-бекар*, своего рода вводный тон в эту своеобразную тонику:



[6] Он сохраняется, правда, как проходящий звук в вокальной мелодии.

Итак, «лейтгармония» из «Поэмы памяти Сергея Есенина» получает в «Деревянной Руси» новое развитие, вступая в разнообразные функциональные, политональные и колористические связи с другими образованиями, превращаясь в тоническ и й аккорд переменного лада, звучащего как ярко национальный и очень современный музыкальный образ [7].

* * *

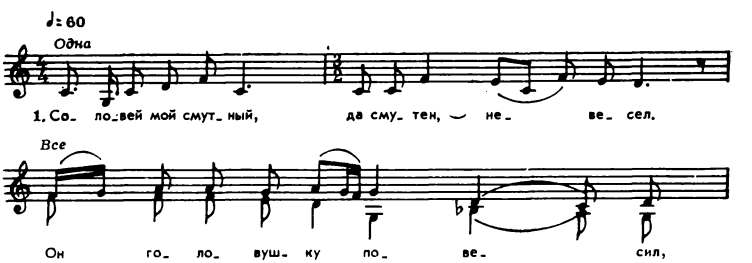
Подобно тому как вживание в круг образов того или иного поэта приводило Свиридова к сочинению цикл и ческой поэмы, героем которой становился сам поэт, так и вживание в мир родных песен Курской области вызвало к жизни кантату или сюиту — своеобразную поэму о русском народе. На грани 40-х и 50-х годов решающий перелом в творчестве композитора произошел с появлением поэмы «Страна отцов». В ней отчетливо раскрывалась преемственность поколений, живущих на одной земле; раскрывался через поэзию А. Исаакяна и образ его родины — Армении. В 60-е годы Свиридов возвращается к той же теме «страны отцов», но уже на русском, более того — самом близком ему, курском материале. В данном случае тема «поэт и его родина» становится автобиографической, хотя автопортрета в ней, конечно, нет. Но глубоко личное, любовное отношение к родной земле, ее людям и их песням остается — вот во что преобразуется на этот раз коренная свиридовская тема.

---

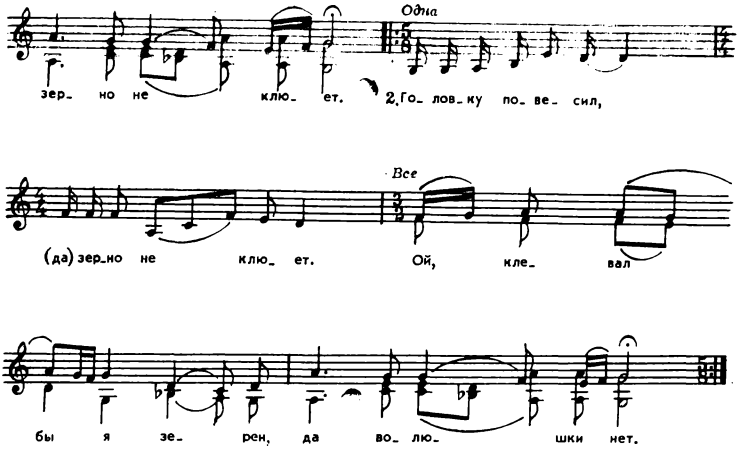
[7] В «Поэме памяти Сергея Есенина» эта гармония еще разрешалась в обычную тонику (I часть) или же звучала как сплошное гармоническое остинато (V часть — за исключением среднего эпизода Allegretto non troppo, построенного на другом материале), но не вступала в настоящие функциональные взаимоотношения с соседними аккордами. Связанная образно с судьбой поэта, его рождением и гибелью, она становится ладогармонической основой финала поэмы, о котором до сих пор спорят — смерть это или апофеоз, почему в музыке столько света, тогда как в тексте фигурирует лишь месяц? Но ведь это и не смерть и не апофеоз, а своего рода «вознесение». Как сказал Глинка о Пушкине: «Все бессмертные — в небесах» («Руслан и Людмила». Вторая песнь Баяна). Именно для такой цели понадобилась композитору эта новая музыкальная краска.

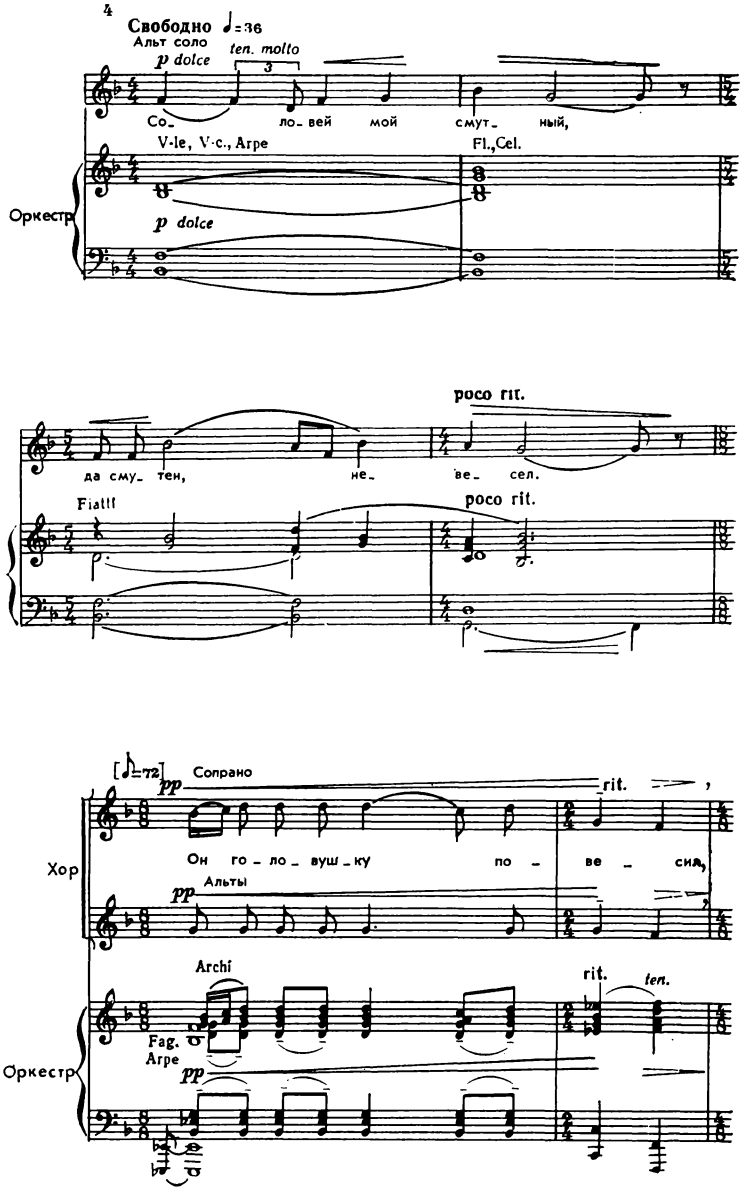
В нашей музыковедческой литературе встречаются утверждения, что Свиридов использовал точные, неизмененные (или почти неизмененные) записи, опубликованные в сборнике А. Рудневой [8]. Более того: В. Бобровский со слов Рудневой пишет, будто Свиридов, прослушав интересовавшие его песни в записи на пленку, заявил: «Здесь все, что нужно. Композитору делать больше почти нечего. Это музыка нашего будущего» [9]. Надо ли говорить, что если что-либо подобное и было сказано, то относиться к этому следует весьма критически — как и к большинству композиторских парадоксов, преследующих обычно (сознательно или подсознательно) лишь одну цель: упрятать от чересчур любопытных взоров свою творческую лабораторию.

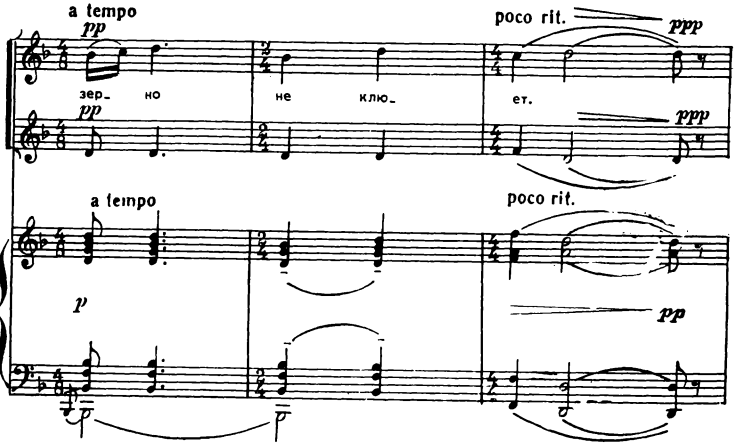
Усомнившись в том, что «композитору делать больше почти нечего», я обратилась к сборнику Рудневой и сверила такт за тактом, строку за строкой нотный и словесный тексты народных песен с «Курскими песнями» Свиридова. Расхождения оказались очень значительными. Но поскольку их анализ должен быть темой отдельного исследования, приведу лишь один пример работы композитора над народным материалом.

Песня «Соловей мой смутный» (№ 31 в сборнике Рудневой) в записи выглядит следующим образом [10]:

[8] Руднева А. Народные песни Курской области. — М., 1957.

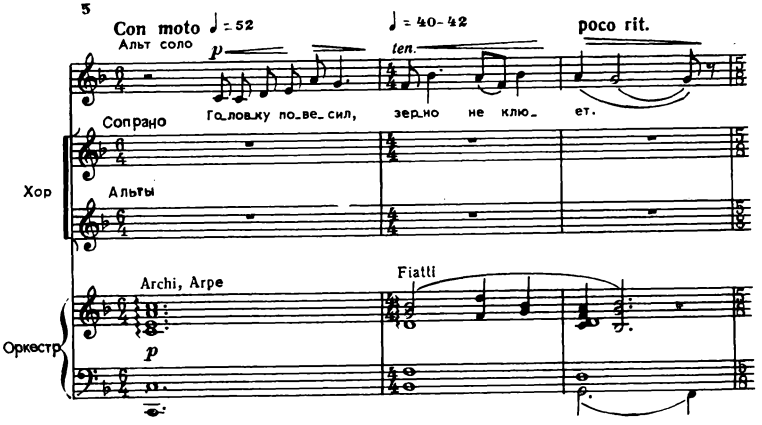
[9] Бобровский В. Драгоценная простота. — Советская музыка, 1965, № 12, с. 29; наст. изд., с. 263.

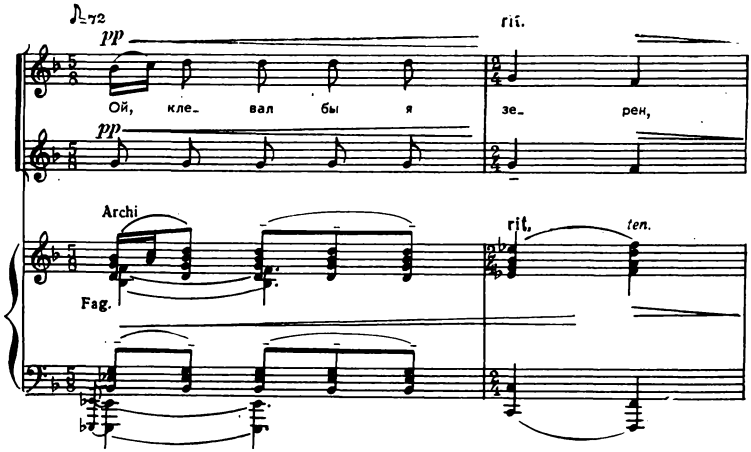
[10] Как указывает собирательница, по происхождению эта песня — «бурлацкая; поется по праздникам в компании; записана от группы певиц; запевала Павлова П. А.» (см.: Руднева А. Народные песни Курской области, с. 124).

Композитор сохраняет лишь первый, второй, третий и седьмой куплеты текста (из семи) и чередование запева (альт соло) с припевом (двухголосный женский хор). Темп замедлен (♩ =60 у Рудневой, ♩ =40—42 у Свиридова), песня транспонирована в B-dur (с характерными для композитора «примесями» параллельных миноров: d-moll и отчасти g-moll), изменена ее метроритмика.

Мелодия в начале запева первого куплета (у Рудневой) автентична (квартовые ходы), содержит пунктирный ритм и даже напоминает нечто маршеобразное. Возможно, певицы села Селино исполнили на этот раз не лучший народный вариант. Зато ее продолжение (второй такт) — красивое, распевное, задумчивое — отлично гармонирует с грустным содержанием. Не удивительно, что Свиридов совершенно видоизменяет начало песни (все кварты заменены мягко и немного печально звучащими малыми терциями, пунктирный ритм преодолен триолями, темп очень замедлен, мелодия изложена уже не восьмыми, а четвертями, появились протяженные ноты — половинные, слигованные четверти), но сохраняет второй такт (правда, и здесь увеличена распевность, протяженность всех долгих звуков). Сильной «ретуши» подвергся и хоровой припев; вторая его половина («зерно не клюет») сочинена композитором и развивает образ начала припева.

4
Свободно ♩=36
Альт соло
p dolce
ten. molto
3
Со_ ло_ вей мой смут_ ный,
V-le, V-c., Arpe
Fl.,Cel.
Оркестр
p dolce
poco rit.
да сму_ тен, не_ ве_ сел.
Fiatti
poco rit.
[♩=72]
Сопрано
pp
rit.
Хор
Он го_ ло_ вуш_ку по_ ве_ сил,
Альты
pp
Archi
rit.
ten.
Fag.
Arpe
Оркестр
pp



В запеве второго куплета («Головку повесил»), напротив, Свиридов сохраняет оригинальный мелодический оборот начала (см. пятый такт в примере 3), а довольно безликое продолжение (шестой такт) заменяет точным повторением второго такта первого запева (в своей обработке). Таким образом создается законченность музыкальной формы (если взять только два запева: АВ СВ). Припев же со всеми изменениями, внесенными композитором, повторяется и после второго куплета. Раз навсегда найденный музыкальный образ припева сохраняется у Свиридова на протяжении всей песни:





Взятая из народного первоисточника «парность» куплетов использована композитором, но не механически, а в симметричном «зеркальном» порядке, благодаря чему получается в известном смысле репризная структура (сочетание трехчастности с куплетностью):

AB	D	CB	D	CB	D	AB	D
Первый запев	Припев	Второй запев	Припев	Повторение второго запева	Припев	Повторение первого запева	Припев

Не останавливаюсь здесь на исключительно тонком гармоническом оформлении напева с чередованием ионийской и лидийской кварт, с употреблением излюбленной свиридовской тоники (B-dur — d-moll), а также на нежной, прозрачной оркестровке (струнные, арфа) и пластичном, точно выверенном расположении голосов в хоре. В целом, видоизменив мелодию из сборника Рудневой, Свиридов придал ей черты традиционной протяжной песни с ее широтой, метрической свободой, плавными, неторопливыми вокальными разводами.

В итоге напрашивается вывод, что Свиридов обращается с песенным материалом из сборника «Народные песни Курской области» бережно, но отнюдь не копируя

каждую ноту фольклорной записи. Творческие результаты его работы решила глубина психологического вживания в музыкальный материал песен Курской области, возможность почувствовать себя одним из многих, кто сочиняет, хранит, варьирует и заставляет жить эту музыку, эти песни. И Свиридов также *распевает* взятую песню, создавая в ряде случаев *свой вариант* (как мы видели на примере с «Соловьем смутным»). Он подходит к народной песне не извне, а изнутри и позволяет себе столь же свободно импровизировать, как народный певец — не больше, но и отнюдь не меньше, становясь таким образом в определенном смысле *участником воспроизведения песни*, донесения ее из тьмы веков до потомков.

— Мне хотелось познакомить с песнями Курской области как можно больше людей, ввести эту музыку в нашу постоянную концертную жизнь! — сказал Свиридов автору этих строк. И поставленной цели он достиг. Именно ощущение своего единения с народом позволило, обращаясь с песнями совершенно свободно и подчас произвольно, нисколько не нарушить их стилистику, решительно отбросить все наносное, раскрыть полностью красоты, в них заключенные. Для этого надо «всего лишь» глубоко ощущать себя народным художником и в действительности быть им — как Свиридов.

* * *

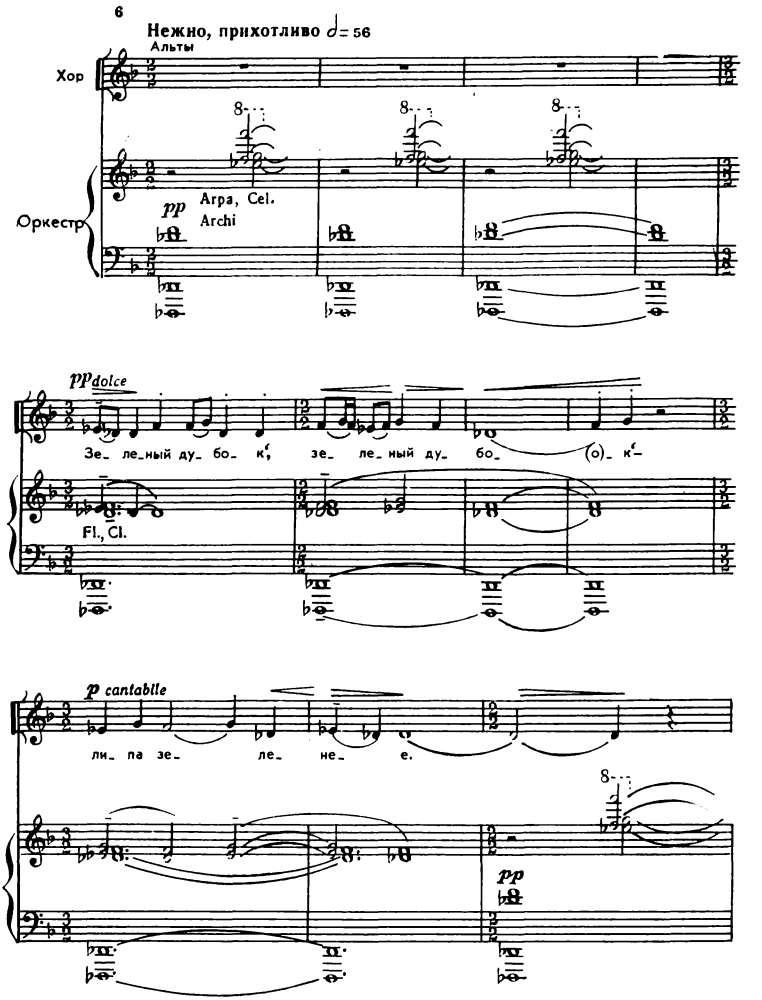
Если в сочинениях на есенинские стихи композитор преимущественно разрабатывает современные выразительные возможности ладовой переменности, характерной для традиционного русского музыкального искусства, то в «Курских песнях» он, кроме того, обращается к иным ладовым богатствам национального фольклора, его древнейших слоев, до сих пор бытующих в русском устном песнетворчестве.

В упомянутой статье В. Бобровского, в работе В. Цендровского[11] речь идет о своеобразных ладах, которые фигурируют в нескольких песнях, использованных Свиридовым: лады построены как тетрахорды из

[11] См.: *Цендровский В.* О гармонии Свиридова. — В кн.: Музыка и современность, вып. 5.

целых тонов, их звукоряд укладывается в интервал тритона (увеличенной кварты). Глубокая древность, архаизм этих ладов не вызывают сомнений. Как же обращается с ними современный композитор, как сочетает их с иными ладогармоническими средствами?

Рассмотрим первый номер кантаты «Курские песни»:



Гармония песни «Зеленый дубок» строится из сочетаний тех же четырех нот, что и мелодия. Широкое расположение, разнообразные тембровые сочетания инструментов, мелодическая вариантность, точное, лаконичное взвешивание всех музыкальных средств — вот что позволяет создать эту маленькую жемчужину, не нарушив звукоряда из четырех целых тонов. Свиридов назвал однажды подобные звукоряды праладами, то есть простейшими, древнейшими ладами.

Однако чем миниатюрнее объект, разрабатываемый мастером, тем важнее каждая мельчайшая деталь, тем отчетливее она должна быть обрисована, чтобы весомее воздействовать на слушателя. Свиридов обладает безошибочным чувством психологии восприятия музыки. Поэтому он смело возлагает на каждый звук особую выразительную задачу. Видимо, здесь — краеугольный камень той поразительно современной простоты, какую может себе позволить художник.

Рассмотрим эту особенность его творческой манеры на примере из «Курских песен». За «Зеленым дубком» — интимной, лирической песней, в которой господствует атмосфера поэтичной задушевности, — следует контрастирующая ей песня «Жавороночек». Дружное, мощное славление весны, возрождения жизни звучит в этом коротком, очень радостном хоре (авторская ремарка «Светло, празднично»). Красочность, переливчатость оркестровых тембров, соотношение ладогармонических бликов, трепетность ритмического движения в оркестровом отыгрыше первых тактов создают ощущение ослепительного света, льющегося с небес. Последнее особенно подчеркивается высокими тембрами деревянных духовых в сочетании с трубами, звонко, ярко, на предельно высоких звуках играющих короткий «щебечущий» мотив из четырех нот. Этот мотив рождает впечатление взмаха огромных крыльев — быть может, не жаворонка, а Жар-птицы?

Можно видеть здесь и несколько иной образ — традиционно русский, уходящий корнями в седую старину: праздничный колокольный звон, весенний, радостный, пасхальный. Ведь (по народным представлениям) прилет жаворонка связан именно с праздником пасхи, недаром пекли к этому дню маленьких «жаворонков» с глазками-изюминками.

В сборнике Рудневой эта песня (№ 43) дается без деления на такты. Записанная в деревне Быстрец от старого крестьянина В. Ф. Орехова, она членится на фразы по смысловому признаку. Это — одноголосная мелодия, варьируемая исполнителем в каждом куплете. Записано всего три куплета (не исключено, что исполнитель забыл слова остальных). В том виде, в каком она опубликована, содержание ее напоминает «заклинание весны» и вызывает представление о глубокой древности [12]. Композитор сделал из короткого напева хоровую сцену, взяв для этого лишь первый такт (фразу) песни Орехова, правда, в двух вариантах, а также отдельные интонационные обороты из второй и третьей фраз.

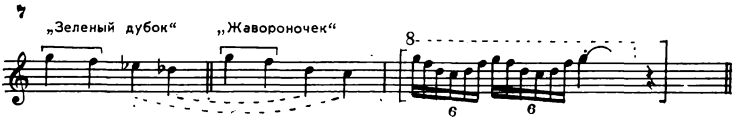
Но вернемся к вступительному оркестровому наигрышу из четырех нот. Почему именно он создает это внезапное ощущение света? Конечно, звонкие, яркие тембры высокого «дерева» и труб после долго тянувшихся тихих низких струнных рождают ощущение некоторого просветления. Однако еще важнее здесь соотношения ладовые, причем определенной смысловой нагрузкой наделяется буквально каждый отдельный звук.

На протяжении всей песни «Зеленый дубок» в различных мелодических, аккордовых и тембровых комбинациях звучали *ре-бемоль — ми-бемоль — фа — соль*, тот самый тетрахорд, опирающийся на тритон, о котором речь шла выше. И хотя слушатель, казалось бы, привык к его звучанию (и, согласно утверждению многих теоретиков, привыкнув, воспринимает любое диссонирующее созвучие как тоническое), диссонантность, острота этого созвучия, пусть и завуалированная, продолжает тревожить его слух, рождая ощущение напряженности, даже, пожалуй, вопросительности.

Оркестровый наигрыш песни «Жавороночек» сразу же разрешает эту напряженность. Разрешает в самом

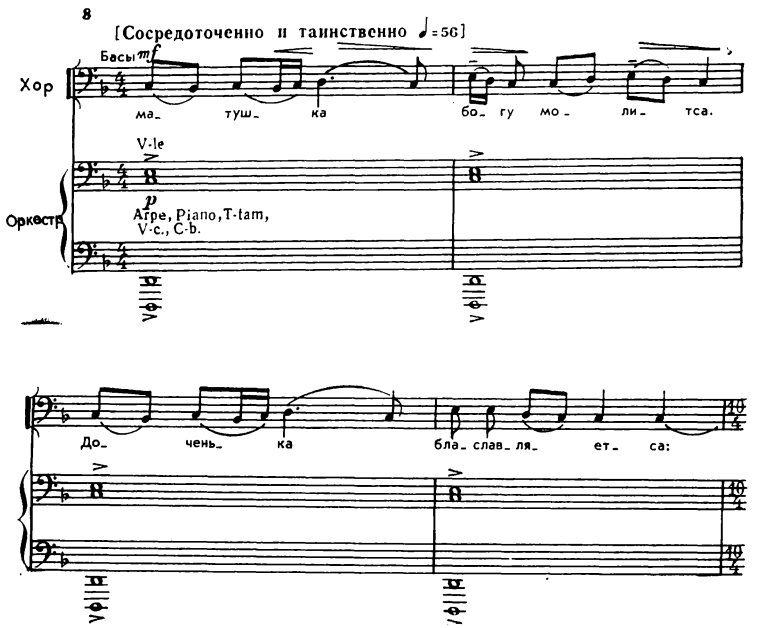
---

[12] Как указывает фольклорист И. Земцовский, на самом деле эта песня — «лирическая тюремная, поется от лица „добра молодца“, просящего отца с матерью, а потом и „красну девицу“ выкупить его из „темной темницы“... Курский вариант опубликован с неполным текстом» (Земцовский И. О народном у Свиридова. — В кн.: Георгий Свиридов: сборник статей. — М., 1971, с. 397).

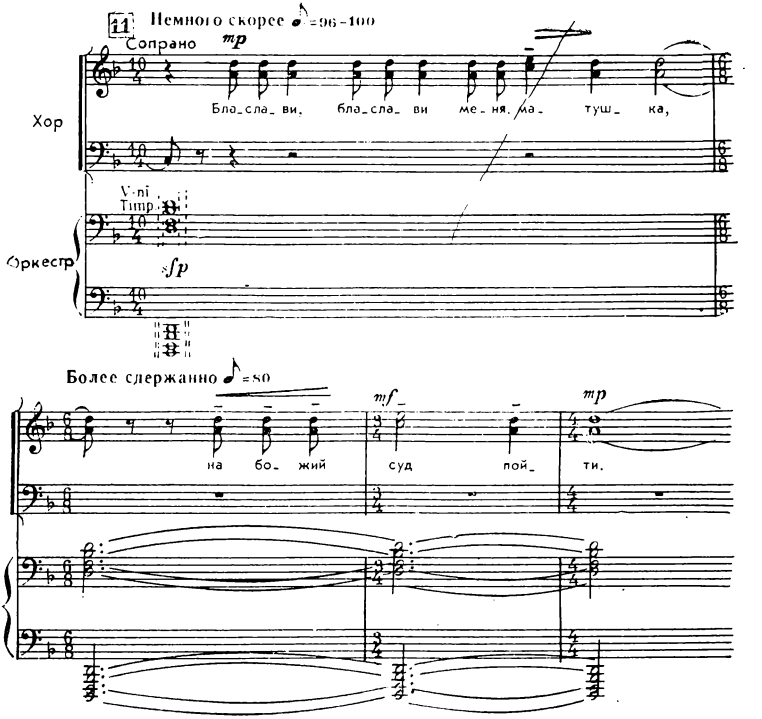
прямом — музыкальном — значении этого слова: он построен на звуках *до — ре — фа — соль*. То есть тритон (увеличенная кварта) разрешается, как ему положено, в квинту *до — соль*, и весь тетрахорд естественно переходит в следующие четыре звука:

Слушатель совершенно невольно и неосознанно воспринимает этот переход как разрешение в C-dur, и именно от него-то исходит ощущение внезапно вспыхнувшего яркого света. Это ощущение остается стабильным на протяжении шести тактов инструментального наигрыша, а хор вступает в тональности g-moll, создавая в первый момент оттенок миксолидийского лада. Впрочем, этот оттенок тут же исчезает, потому что на самом-то деле никакого C-dur не было, а были только четыре ноты — без ноты *ми*. Далее хоровой напев в порядке естественной переменности переходит в B-dur и задерживается там. Свиридов упорно утверждает в басах тоническую квинту *си-бемоль — фа* и завершает первый куплет хора долгим, тянущимся у всех голосов *фа*. А когда на фоне все того же тянущегося звука снова вступает инструментальный отыгрыш из тех же четырех нот, возникает эффект бесполутоновой пентатоники *си-бемоль — до — ре — фа — соль*, так как *си-бемоль* уже усвоен слушателем в качестве тонического устоя. Это пентатонное «щебетание» звучит столь же радостно и светло, как и в своем первоначальном виде, и подготавливает новое вступление хора в переменном ладу g-moll — B-dur. Но самое замечательное, что на протяжении всего хора «Жавороночек» ни разу не встречается нота *ми* — ни с бемолем, ни без него, и мы до самого конца так и не знаем, ионийский перед нами B-dur или лидийский. А поскольку нет ощущения лидийности, этот вопрос и не возникает.

Таким образом, учитывая все нюансы психологии музыкального восприятия, Свиридов очень тонко и точно готовит появление третьего номера — «В городе

звоны звонют», в котором появляется целотонный тетрахорд от звука *си-бемоль* с необходимым для него *ми-бекаром*. Но и это еще не лидийский B-dur, так как органный пункт на очень низком басовом *ре* (имитация колокольного звона) позволяет воспринимать весь долгий унисон басов-рассказчиков как своего рода натуральный d-moll [13]. И лишь в конце третьей части впервые возникает лидийский B-dur — на словах «Бласлави меня, матушка», которые поет женский хор от имени героини «Курских песен». Музыка этого эпизода сочинена Свиридовым. Высокие, робкие голоса (двухголосие сопрано), «холодноватые» звучания чистых кварт и лидийской IV ступени на фоне трепещущего тремоло струнных воспринимаются как образ просветленный, нежный и беззащитный — как портрет девушки в белом платье, символ возвышенной душевной чистоты:



[13] Что тоже весьма условно, так как это не диатонический лад, а всего лишь тетрахорд.



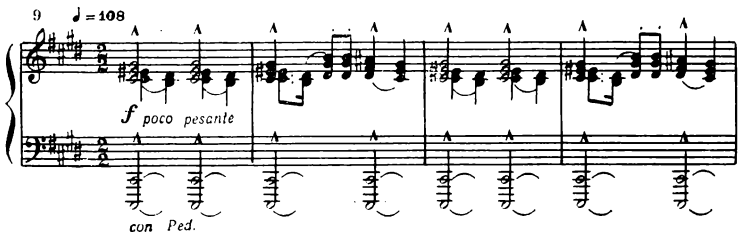
Так с удивительной прозорливостью и психологической чуткостью «завоевывает» Свиридов каждый звук, ладовый оттенок, каждый мельчайший музыкально-смысловой нюанс, творчески доказывая свое право на простоту в музыкальном искусстве — высокую простоту, проистекающую от огромной концентрации музыкальной мысли.

* * *

Если интонационные истоки «есенинских» сочинений Свиридова и «Курских песен» лежат в различных пластах русского крестьянского песнетворчества — от сравнительно близких к нам хронологически до теряющихся в глубокой древности, то другую линию его вокальной музыки 60-х годов составляют произведения, сознательно ориентированные композитором на интона-

ционный мир городской песни. Свиридов — тонкий стилист и никогда не допускает разрыва между образами литературными и музыкальными в синтетических вокальных жанрах. Вот почему «Петербургские песни», в которых из восьми номеров четыре (центральные по содержанию) написаны на стихи из блоковского цикла «Город»[14], развивают интонационный пласт городской русской песенности, по-своему претворяя стилистические черты популярной песни и бытового романса конца XIX — начала XX века.

Разумеется, здесь есть множество переплетений со свиридовскими же сочинениями другого содержания — например, с музыкальными образами цикла «У меня отец — крестьянин», где также очень силен элемент русский в жанрово-бытовой его разновидности. Наигрыши есенинских тальянок невольно всплывают в памяти, когда звучит фортепианное вступление песни «На Пасхе» с любопытной авторской ремаркой: «Имитируя колокольный звон и одновременно переборы гармоники»:

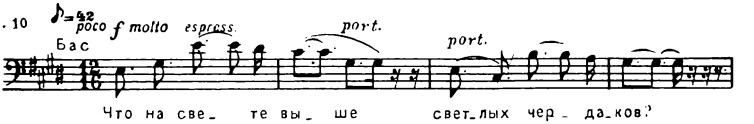


И в монументальном драматическом монологе «На чердаке» есть интонационная перекличка с есенинской «Есть одна хорошая песня у соловушки» (финал цикла «У меня отец — крестьянин»). Поэтический мир Есенина и мир Блока, конечно, различны, но ведь отобрал-то образы Свиридов, и поэтический текст прочтен под его творческим углом зрения. Поэтому и возникают подобные, кажущиеся подчас неожиданными, музыкальные параллели.

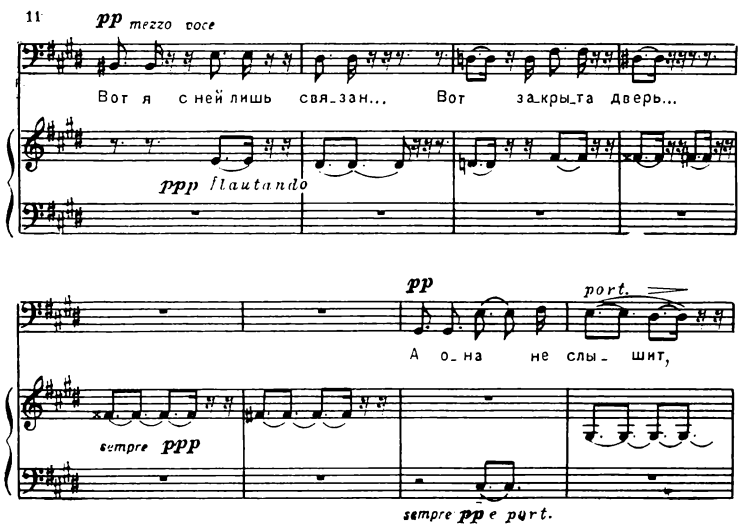
---

[14] Кроме того, взяты два стихотворения из цикла «Арфы и скрипки» («Как прощались» и «На Пасхе») и два вне циклов («Вербочки» и «Колыбельная песенка»).

Свиридов находит широкую, размашистую интонацию-возглас с долгим задержанием на терцовом тоне для первой фразы — песенного «зачина»:



Это идет от распевов «молодецких» песен, традиционно связанных на Руси с образами природы (песни типа «Ох ты, степь широкая»). И Свиридов придерживается той же образной системы: его широкий мелодический «зачин» порожден словами «Что на свете выше светлых чердаков?», невольно вызывающими в сознании картину приволья, которая открывается взгляду, брошенному на город «с птичьего полета». Но это лишь первый образный «блик» — здесь таится сложное психологическое содержание.

Короткие речитативные фразы, полные трепета и затаенного напряжения, постепенно приоткрывают слушателю смысл свершившейся трагедии:

Свиридов сделал сокращения в стихотворении Блока: из десяти четверостиший оставлено семь. Сняты

строки, конкретизировавшие событие (смерть молодой жены) и описывавшие красоту белоснежных зимних нарядов (куплеты четвертый, шестой и седьмой). Но, изъяв некоторые поэтические подробности, композитор не уменьшает содержательности образов. Он накаляет остроту внутреннего драматизма средствами музыкальными, постепенно усиливая и раскрывая глубину горя и отчаяния, переживаемого его героем.

Характерен следующий прием. Широко распевный «зачин» в начале монолога проводится один раз, занимая четыре такта и две стихотворные строки (пример 10). Во второй и третий раз он динамизирован и повторен дважды — по восемь тактов и четверостишию (пример 12). Напротив, очень развитая в первом куплете речитативная часть содержит при первом проведении два с половиной четверостишия — двадцать два такта (пример 11), а в дальнейшем сильно сокращается (по одному четверостишию текста — по восемь тактов музыки).

При этом композитор противопоставляет в известной степени и ладогармонические сферы разделов. Если в «зачине» преобладает тонико-субдоминантовая сфера: «чистая» T (такты 1—2) — S (такт 3) — T с секстой (излюбленный свиридовский аккорд) в конце «зачина», то в большом речитативном разделе из двадцати двух тактов, впервые — очень таинственно и напряженно — приоткрывающем завесу над свершившимся, преобладают гармонии доминантовой сферы. Для Свиридова, особенно в сочинениях на русские темы, более типично мышление натуральными ступенями или плагальными соотношениями, и поэтому «обыкновенный» половинный каданс на D (трезвучие V ступени с повышенной терцией, то есть VII ступенью минора), завершающий фразу:

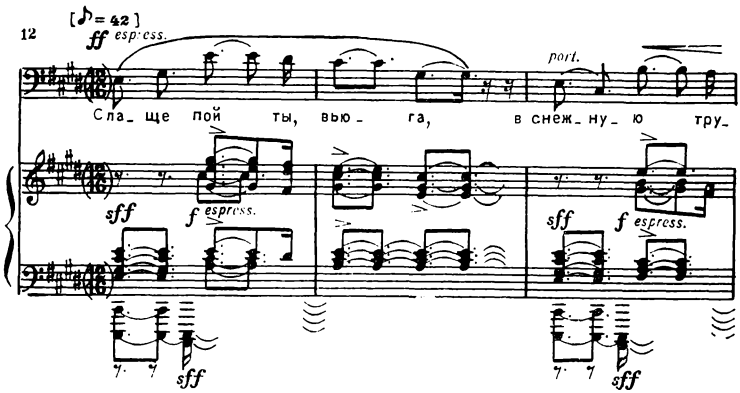
Путь туда заказан,
И на что — теперь?

воспринимается как явление необычное, настораживающее.

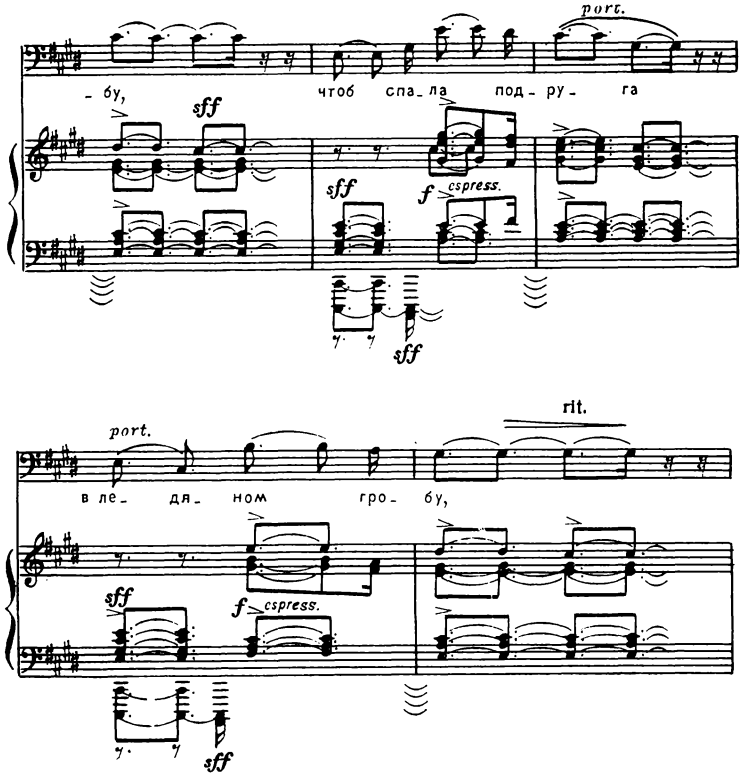
Композитор употребляет здесь автентические гармонии при упоминании о смерти, о мистическом страхе перед закрытой дверью и т. п. (пример 11, т. 1—6). В последующих тактах также обыгрывается доминанто-

вая гармония, но очень тонко: если при половинном кадансе («И на что — т е п е р ь?») звучала гармоническая доминанта cis-moll, то далее исчезают все разновидности звука *си* (с диезом и без него), преобладают «пустые» звучания, смягченные задержаниями на первых долях тактов. В ходе последующего развития наряду с V ступенью появляются гармонии III ступени, «пустые» квинты сменяются обыгрыванием звука *соль-диез*, который играет роль предыкта. Возвращение в привычную натурально-плагальную сферу, более ч е л о в е ч н у ю (для Свиридова) по сравнению с настораживающей доминантой, трактуется и как возвращение от оцепенения перед лицом смерти к взрыву отчаяния.

Так вступает реприза «зачина», сильно динамизированного, удвоенного по размерам и видоизмененного гармонически. Теперь весь он звучит на органном пункте глубокого басового *до-диез* и с одной-единственной гармонией T cis-moll с секстой: «свиридовская тоника» именно здесь до конца раскрывает свою колокольную природу[15]. Знаменательно, что глубокое басовое *до-диез* в предыдущей песне («На Пасхе») откровенно имитировало колокольный звон, но там это был звон праздничный, а здесь — трагический, погребальный, сопровождаемый «рыдающим» задержанием у фортепиано. Таковы оба (второе и третье) проведения широкого «зачина» этого монолога:

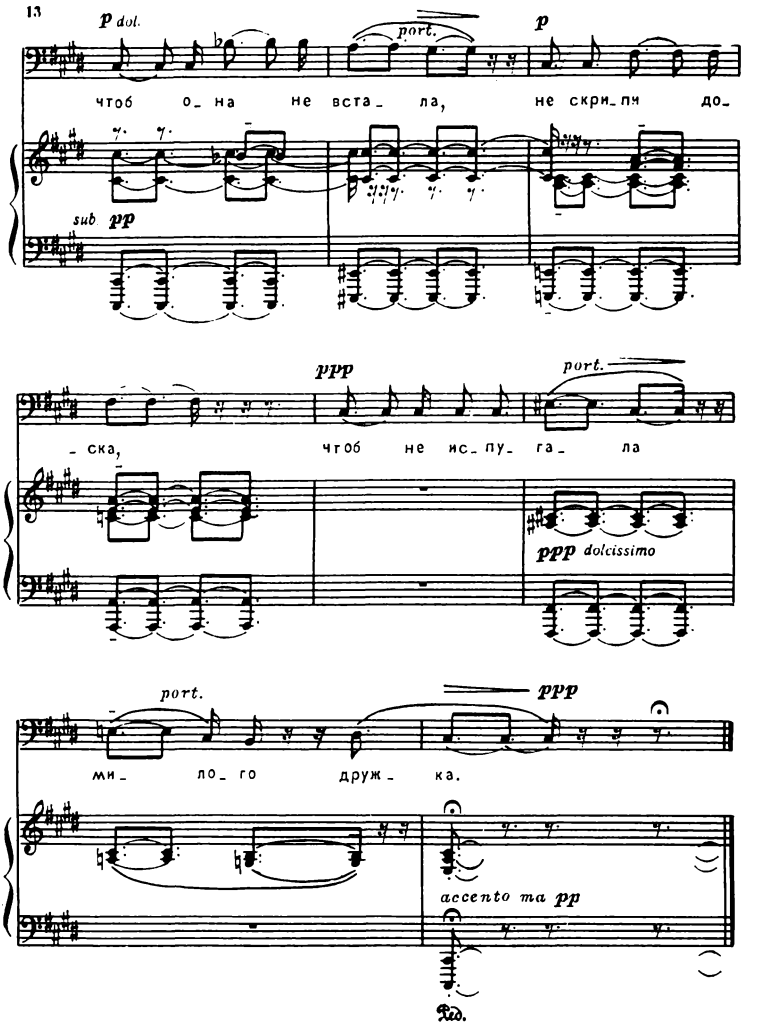


[15] Как не вспомнить снова финал «Поэмы памяти Сергея Есенина», целиком построенный на этом же аккорде?!



Но если после первого динамизированного «зачина» идет еще одно — укороченное — вариантное изложение речитативного раздела, со слабо автентическими гармониями, то самое последнее его появление (типа коды, после второй волны «взрыва отчаяния») связано с грустным приятием неизбежного. Бурное выражение горя сменяется печальным шепотом. И характерно, что это примирение снова сопряжено с возвращением в плагальную сферу (см. пример 13).

Что взял Свиридов от городской песни-романса? Прежде всего, тот напряженный и открытый драматизм личного высказывания, который почти невозможно было встретить в его сочинениях 50-х годов. Если, например, в «Финдлее», «Возвращении солдата» или «Песне под тальянку» композитор подавал лирику, преломлен-



ную через жанр или через портретную характеристику того или иного персонажа, достигая зримой наглядности образа, то в монологе «На чердаке» из цикла «Петербургские песни» господствует иной принцип: эмоциональное, человеческое начало выражено настолько ярко и обобщенно, что какие-либо портретные черты от-

ходят на второй план[16] (о них можно в какой-то мере судить скорее по различным деталям литературного текста, чем по приемам музыкальной характеристики).

От городской песни-романса многое вошло в мелодику «Петербургских песен». Например, обилие скачков на большие интервалы — сексту, септиму, октаву, частое употребление задержаний. С теми же истоками связано и появление доминантовых гармоний, не так уж часто применяемых Свиридовым в произведениях, навеянных русской тематикой. В ряде частей цикла «Петербургские песни» встречаются фактурные приемы, восходящие к бытовому инструментарию изображаемой эпохи. Помимо имитации гармоники и колоколов композитор использует и гитарный аккомпанемент, и монотонно-«вращательный» наигрыш шарманки, и «журчащие» звучания разложенных трезвучий в быстром темпе (преломление специфической «фортепианности» в ее традиционном понимании).

Все эти приемы, подчиняясь глубоко индивидуальной свиридовской лепке фразы, с четко выделенными смысловыми оттенками, с выразительной подачей слова, становятся в руках мастера новыми красками, обогащающими возможности его музыкальной палитры.

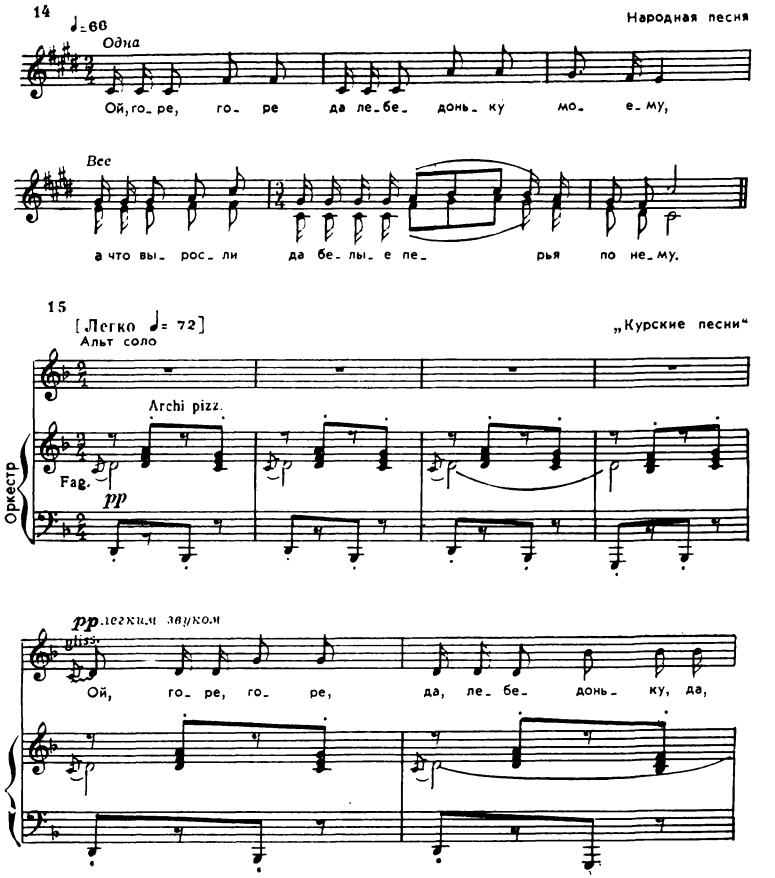
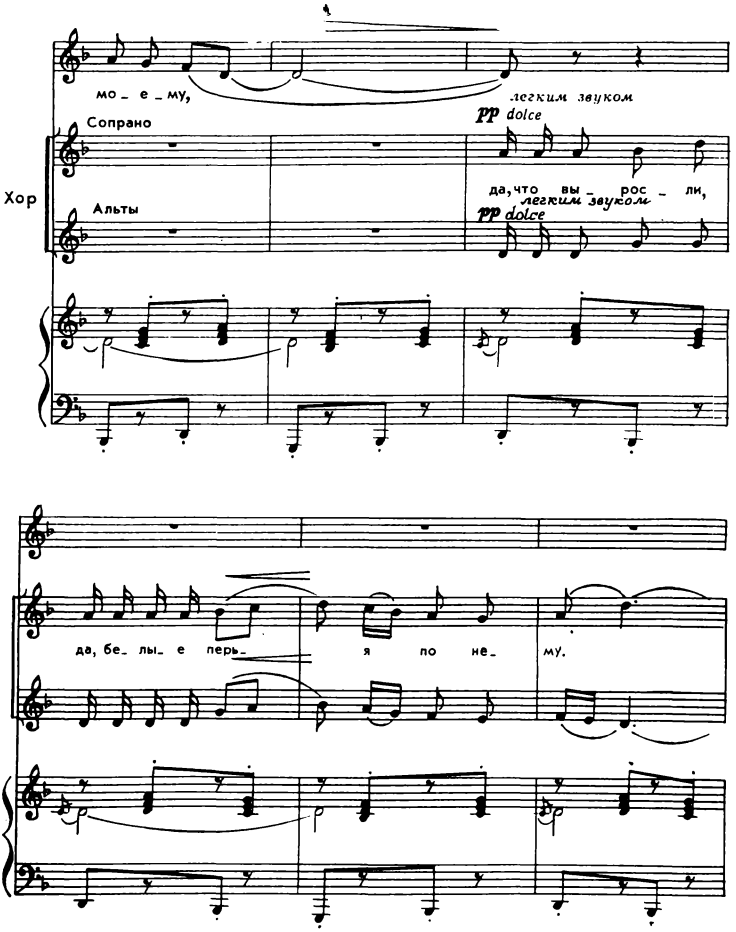
Мы говорили о тонких и точно дифференцированных смысловых оттенках, приобретаемых у Свиридова различными гармоническими сочетаниями, а подчас и отдельными ступенями звукоряда. Эта тенденция к дифференциации уживается, однако, с прямо противоположной, но также связанной со стремлением к простоте и к древнему колориту. Речь идет еще об одной разновидности пралада, которая встречается в тех же «Курских песнях».

Песня «Ой, горе, горе лебедоньку моему»[17] — четвертый номер «Курских песен», — казалось бы, мень-

[16] Герой Свиридова всегда сдержан и предпочитает говорить иносказательно. Он никогда не скажет «О, как я несчастен», а предпочтет что-нибудь вроде: «Есть одна хорошая песня у соловушки», или «Я—последний поэт деревни», или «Грудой дел, суматохой явлений день отошел», или «Открыл окно. Какая хмурая столица в октябре!» А ведь я перечисляю здесь начала таких монологов, в которых сводятся последние счеты с жизнью...

[17] А. Руднева относит ее к протяжным лирическим. Запись сделана в селе Долженково от группы певиц. Запевала Бодракова Н. К. (см.: Руднева А. Народные песни Курской области, с. 29 и 123).

ше других переделана композитором по сравнению с фольклорной записью. Здесь точно сохранено чередование соло и двухголосного женского хора, выдержан протяжный двухголосный распев параллельными терциями на слове «перья». Однако Свиридов иначе расположил тактовую черту, что позволило сохранить движение на $^2/_4$ на протяжении всей песни (это важно для создания образа); кроме того, песня транспонирована в d-moll в связи с общим тональным планом кантаты. Композитор дополнил мелодию глиссандо (*до — ре*), внес небольшие ритмические изменения в первый и второй такты, он опустил пунктирный ритм в третьем такте и продлил звук *ре* (тоническая прима) в конце запева:



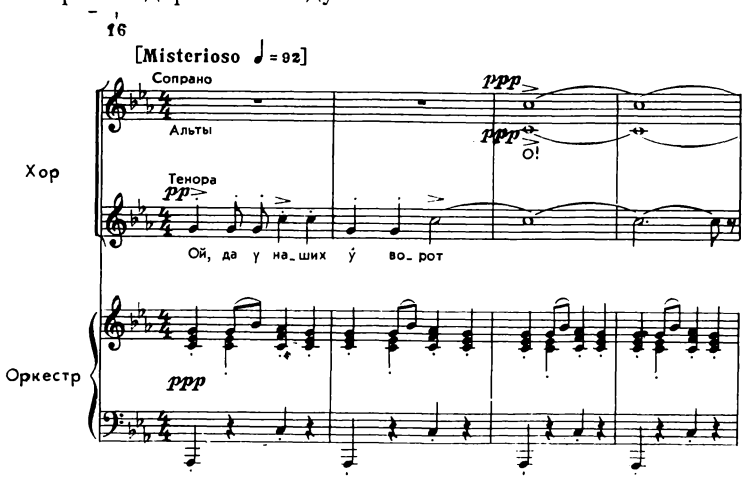
Этот тянущийся звук создает четырехтактность в соответствии с четырехтактным же припевом. Для Свиридова важно введение такой симметрии в структуру песни, так как из лирической протяжной он делает ее несколько более оживленной хороводной, для которой характерны именно квадратность и четный, ровный ритм движения.

В припев композитор тоже вносит некоторые изменения. Так, он начинает его первый и второй такты одинаковым соотношением голосов в квинту (у Руд-

невой в первом такте припева — терции), усиливая единство напева. Наконец, кончает Свиридов не прямым ходом двух голосов в актаву (тоже тянущаяся тоническая прима!), а дополняет последнюю интонацию задержаниями в обоих голосах, очень характерными для русской песни и к тому же логически связанными с голосоведением в предыдущем такте. Песня следует за сценой благословения невесты как новый этап сюжетного развития.

Плавно, естественно переходит последний аккорд песни «В городе звоны звонют» в легкую фактуру струнных pizzicato на фоне тянущегося *ре* фагота. После застылости, темного колорита предыдущей песни начинается равномерное, осторожное движение. В сочетании с задумчивой, напевной мелодией возникает образ поэтичного медленного девичьего хоровода. Общее настроение песни — тихая, затаенная грусть, ее атмосфера — воздушная, прозрачная и целомудренная. Свиридов придает ей черты обряда, строгого ритуального действа — вроде таинственного заклинания. Невольно вспоминается эпизод «Ночи под Ивана Купала» из «Поэмы памяти Сергея Есенина»:

Ой, да у наших у ворот
Пляшет девок корогод...

Его напевает хор очень тихо, не спеша, отчеканивая каждое слово, на фоне остинатно повторяющегося наигрыша деревянных духовых:

Сходство между обоими свиридовскими хороводами проявляется и в равномерной ритмике легкого аккордового аккомпанемента, и в квартовых ходах мелодии, и в тянущихся октавах главного звука (*до* — в «Поэме памяти Сергея Есенина», *ре* — в «Курских песнях»), и в типичной для Свиридова плагальности гармонии.

Заметно, однако, что гармоническое мышление композитора эволюционировало от сравнительно большей функциональной четкости (смена тоники и субдоминанты — в «Поэме») к более завуалированному в гармоническом смысле и «архаическому» чередованию аккордов: в песне «Ой, горе, горе лебедоньку моему» в натуральном d-moll «действует» лишь тоническая гармония (трезвучие I ступени) и аккорд, в который входят все остальные тоны натуральной гаммы (*си-бемоль — до — ми — соль*), образующие слабо плагальное созвучие — секундаккорд VII ступени. Только один раз в четыре такта последний чередуется с септаккордом IV ступени, то есть с более четко выраженной в функциональном отношении субдоминантой.

Таким образом, беря, казалось бы, обычный натуральный минор, Свиридов группирует его аккорды не дифференцированно, по принципу «устой — неустой», отказываясь от всяких утонченностей гармонии, игры светотеней, альтераций и хроматизмов. Тем самым эолийский лад приобретает куда более архаичную и по существу только колористическую выразительность. Композитору нужна лишь некая первооснова лада. И «неустой» здесь мягкий, без обостренных тяготений, подчеркивающий чисто русский (даже древнеславянский) колорит создаваемого Свиридовым музыкального образа.

Неизменная повторяемость выдержанного аккомпанемента в сочетании с мягкой плавностью напева, где чередуются соло альта и женский двухголосный хор, с прозрачными тембрами струнных и деревянных, играющих тихо и приглушенно, и порождает картину этого таинственного хоровода девушек, заклинающих счастье подруги, которой скоро придется стать матерью и «малую детину воспитать». Гармоническая статичность в соединении с постоянным ритмом шага создает

ощущение тихого хождения на цыпочках и глубокой серьезной сосредоточенности. Так возникает картина древнего обрядового действа.

* * *

Обращая взгляд к первоосновам русского искусства, разнообразно используя возможности, заложенные в крестьянской и городской песенности, Свиридов не обходит еще одного источника национальной музыки, чью роль у нас долгие годы несправедливо забывали: древней православной хоровой культуры, генетически восходящей к отечественному средневековью. Именно об этом источнике, интерес к которому возрос в последнее время в связи с возрождением внимания к русской старине, следует помнить, чтобы верно оценить ряд сочинений Свиридова 60-х годов.

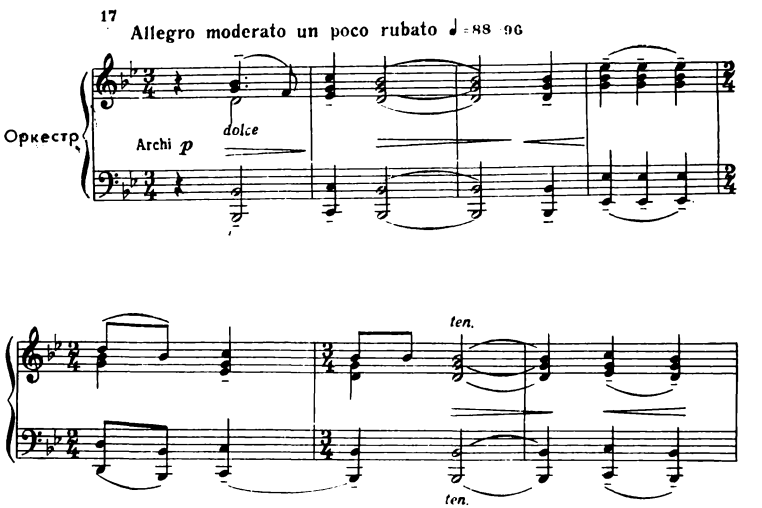
Глубокое освоение, чуткое понимание художественного богатства этой ветви национальной культуры было свойственно композитору всегда.

В ораториальных произведениях, написанных Свиридовым в 50-е годы, это нашло отражение не только прямое (хор «Ныне отпущаеши раба твоего» во второй части «Патетической оратории»), но и опосредованное (партия хора в эпизоде «Я — последний поэт деревни», финальный хор «Небо — как колокол» в «Поэме памяти Сергея Есенина» и др.) Композитор утверждает, что мелодическая и ладовая основа хора «Небо — как колокол» была навеяна знаменным распевом.

Среди произведений 60-х годов у Свиридова есть группа хоров и сочинений иных жанров, в которых отчетливо проявляются связи с той же ветвью старинной русской музыки. Таков, прежде всего, симфонический «Маленький триптих». По музыкальной образности, по трехчастной композиции с контрастным сопоставлением небольших частей, по безыскусственной простоте и искренности музыки, яркости национального склада произведение становится в один ряд с маленькими кантатами 60-х годов: «Деревянная Русь», «Грустные песни» и «Снег идет». «Маленький триптих» может служить как бы прелюдией к этим размышлениям о смысле жизни и смерти.

Первая часть «Маленького триптиха» (Allegro mode-

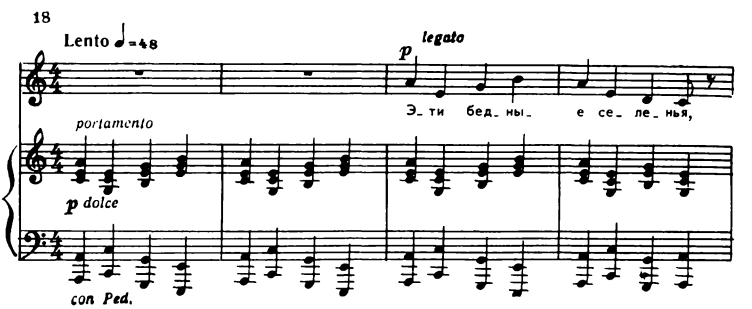
rato un poco rubato) начинается со строгого и возвышенного хорала засурдиненных струнных. Мягкое звучание струнного квинтета напоминает отдаленное пение хора.

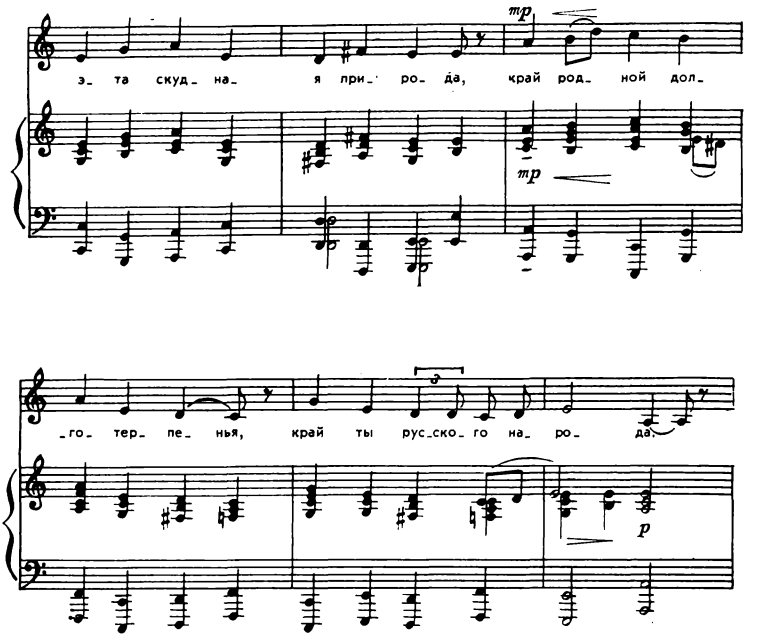
Диатоническая гармония, полное отсутствие каких-либо хроматизмов и автентических оборотов, светотень переменного лада (ощущение переменности порождает g-moll с опорой на *си-бемоль* в басу) — все это звучит очень по-русски, но не в характере крестьянского или городского напева. И гармония, и мелодическая линия с частыми повторами одного звука, с характерным обыгрыванием оборота IV—III, с преобладающим плавным поступенным движением и свободной переменной метрикой вырастают из типичных приемов национальных культовых песнопений:

Этот хорал положен в основу всей первой части «Триптиха». Его вариантное развитие на протяжении первой части связано с наслоениями все новых инструментов и групп, образующих то подголоски (особенно хороши — высокие, плавные, мелодические), то колористические политональные «пятна» (не выходящие, однако, как правило, за пределы строгой диатоники).

Но струнная группа на протяжении первой части играет строго определенную роль — роль, я бы сказала, вокальную: мягкая напевность, почти речевая выразительность ее интонаций и тембра помогают ей заменять настоящий хор. Так симфоническое произведение Свиридова выявляет свою скрытую вокальную природу — словно хоровая музыка без слов.

Еще более отчетлива, чем в «Триптихе», преемственность с той же линией старинного русского пения в ряде хоровых сочинений Свиридова («Ты запой мне ту песню», «Душа грустит о небесах», «Апокриф», «Любовь святая», «Покаянный стих»). Есенинский хор «Душа грустит» с его строгими натуральными гармониями и красивыми, плавными подголосками написан для двенадцатиголосного мужского хора с запевалой (баритон). В нем использован прием антифонного пения— две одинаковые хоровые группы вступают поочередно, ведут своего рода диалог и по мере развития музыкального образа сливаются так, что образуют единый многоголосный певческий «организм».

Мне представляется, что тот же источник определил строгий и одухотворенный хоральный склад музыки в романсе «Эти бедные селенья». Стихотворение Тютчева, полное нежности к родной земле, настолько глубокой и сильной, что патриотическое чувство перерастает в молитвенное преклонение перед Родиной[18], и вызвало этот музыкальный образ — торжественный в кульминации, с излюбленным свиридовским чередованием натуральных гармоний:



[18] Невольно напрашивается параллель с Есениным, в частности со стихотворением «Я странник убогий», которое Свиридов взял в кантату «Деревянная Русь».

* * *

На протяжении 60-х годов в творчестве Свиридова все сильнее заявляет о себе характерная для него склонность к философской лирике, отражающей общие вопросы бытия человеческого, включая тему жизни и смерти.

После почти двадцатилетнего перерыва композитор обращается снова к поэзии Аветика Исаакяна. На сей раз его привлекли два стихотворения, которые по-новому освещают патриотическую тематику, — об изначальной связи человека и земли («Легенда» и «Камень»); присоединив к ним написанную еще во времена «Страны отцов» песню «Изгнанник» (не вошедшую в ранний цикл), Свиридов объединяет все три монолога — одинаково трудно называть их и романсами, и песнями! — в короткую поэму типа триптиха.

Композитор придерживается того круга музыкально-выразительных средств, которые были свойственны

его прежним сочинениям на слова А. Исаакяна. Отчетливо видно, насколько глубоко проникается Свиридов идейно-образным содержанием творчества того или иного поэта, идя не по обычному пути музыкального прочтения стиха, его переложения на музыку, а находя музыкальные эквиваленты для духа его поэзии, обнажая скрытые ее глубины. Так, Есенин, о чем бы ни шла речь в произведении, непременно связан для Свиридова с русской крестьянской песенностью, Блок — с образностью городской песни-романса[19], Исаакян — с суровыми эпическими картинами. Отсюда специфические выразительные средства этой музыки, погружающей слушателя в мир возвышенный, строгий и архаически величавый.

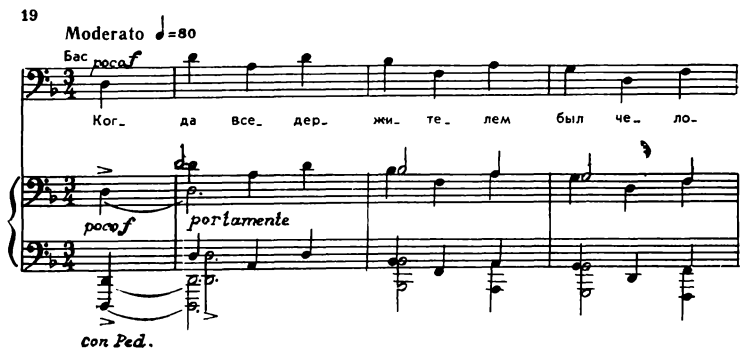
Декламационная, с широкими ходами, мелодическая линия «Легенды», которую дублируют басовые октавы сопровождения, не случайно напоминает «Пролог» из поэмы «Страна отцов», особенно средний его эпизод:

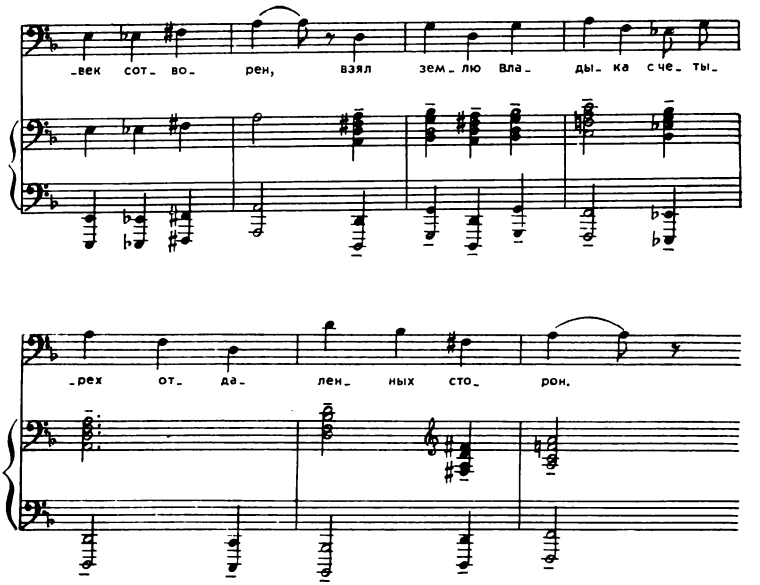
Вот восстают предо мною опять
Камни суровые древних колонн,
Полуразрушены бурями лет,
В хаосе, мир низвергавшем во прах.

Весь смысл здесь — в преодолении хаоса, в сотворении мира разума, жизни и человека:

Дабы человек, обходя поднебесную твердь,
Повсюду себя ощущал, как в родной стороне...

Поэтому музыка так строга и эпически грандиозна — она раскрывает суровое величие древней легенды:

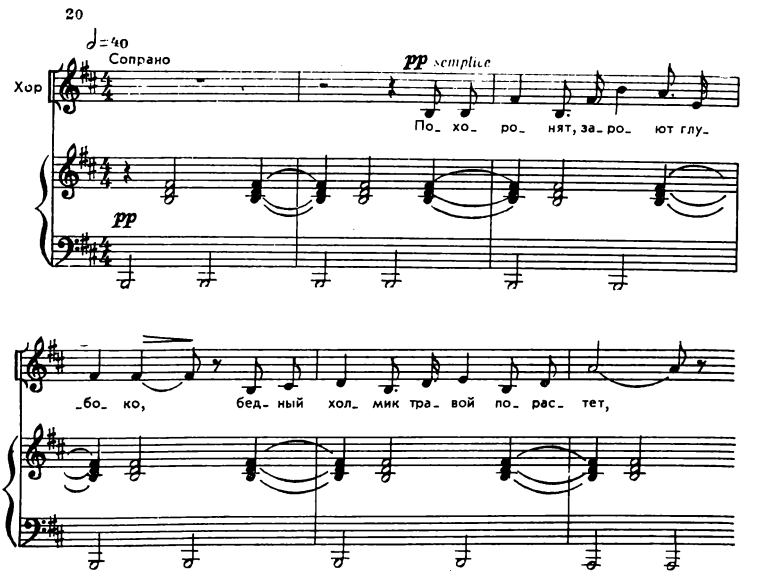


[19] По крайней мере, в «Петербургских песнях» и «Грустных песнях».

И все же в конце жизни человеку не нужна вся планета, его манит голос матери-родины, и ждет его тот единственный камень, под которым он найдет вечное успокоение. Об этом говорится в следующем монологе — «Камень». Неторопливое полифоническое «плетение» голосов напоминает органную фактуру. Возникает образ непоколебимый, возвышенный и умиротворяющий.

А третья часть — «Изгнанник» — как бы мечта о далекой родной стороне, где мать (снова образ Матери, часто символический и у Исаакяна, и у Свиридова!) баюкает внука и молится о своем сыне-изгнаннике — словно наплыв в кино, порыв человека к далекому, несбыточному счастью, перед тем как проститься с жизнью, шагнув навстречу вечности.

Той же теме ухода из жизни посвящена маленькая кантата для хора и оркестра «Грустные песни» на слова А. Блока. В трех ее частях отчетливо сквозит мысль о несовершенстве мира, в котором ничего не изменится после смерти одного человека. Горькой иронией звучат строки, завершающие первую часть:

Торопиться не надо, уютно;
Здесь, пожалуй, надумаем мы,
Что под жизнью беспутной и путной
Разумели людские умы.

Музыка кантаты очень проста: мелодия и несложный аккордовый аккомпанемент. Мелодия песенна, печальна и вместе с тем строга, чиста, поэтична, лишена малейшей сентиментальности, слезливости или шумного, бурного выражения горя. В сопровождении преобладает тонический органный пункт:

И в первой части кантаты также есть известная ассоциация с поэмой «Страна отцов»: седьмая часть — «Моей матери». Очень сходны фактура аккомпанемента, отдельные мелодические обороты. Видимо, для Свиридова главенствует здесь один психологический момент — прощание навек. В первом случае изгнанник, навсегда покидая родную страну, вспоминает с тоской об оставленной матери, в другом — человек уходит из жизни, покидая все, чем она была мила.

Для «Грустных песен», как и вообще для творчест-

ва Свиридова, характерно мужественное и эпически созерцательное отношение к смерти, полное большой внутренней собранности и выдержки. Это не мистическое просветление, но и не беспросветный мрак. Это — покой, вечный покой, вечный сон. Можно, например, провести аналогию с другим современным художником — Карлом Орфом, у которого в опере «Луна» смерть тоже трактуется как спокойный сон, умиротворение после жизненных невзгод.

Итак, там, где речь идет о человеке как таковом, о личном страдании и даже о смерти, Свиридов бывает сдержан и строг. Иное дело — общая трагедия, грозящая гибелью человечеству, катастрофа, которую можно предотвратить, если кричать о ней полным голосом и бить в набат. Но для этого надо подняться над житейскими переживаниями, над всем тем, что нам самим кажется по-человечески важным и значительным. Подобную тему нашел Свиридов в знаменитом стихотворении А. Блока «Голос из хора», в его призрачно-страшном, чудовищном видении «конца света».

Грандиозная и грозная фреска «Голоса из хора» с ее потрясающим душу трагизмом — один из шедевров Свиридова. Композитор нашел остро впечатляющие интонации, гармонии, нашел единую линию сквозного, неумолимо нарастающего динамического развития, в процессе которого ласково-умудренная повествовательность перерождается в страстное, патетическое прорицание, полное боли, бесконечного внутреннего страдания. И снова — вариантность мелодических преобразований, колокольность глубоких басов, «напряженная статичность» гармонии и лаконичная, точная направленность каждого звука, каждой выразительной детали. Скульптурная рельефность образа, отчеканенного зрелой рукой большого мастера.

В «Голосе из хора», как в «Деревянной Руси», хорах a cappella, кантате «Снег идет» и многих других произведениях 60-х годов, у Свиридова красной нитью проходит одна капитальная идея — идея преодоления мелочности обыденных интересов, идея высокой духовной устремленности искусства, поисков большого смысла жизни. Творческая позиция Свиридова в этом вопросе близка позиции замечательного русского писателя Андрея Платонова, который писал: «В сущности, в

стремлении к счастью для одного себя есть что-то низменное и непрочное; лишь с подвига и исполнения своего долга перед народом, зачавшим его на свет, начинается человек, и в том состоит его высшее удовлетворение или истинное вечное счастье, которого уже не может истребить никакое бедствие, ни горе, ни отчаяние»[20].

Музыку Свиридова начиная с 60-х годов можно было бы определить как искусство духовное, стремящееся воплотить дух нации, ее поиски нравственного идеала, ее понимание справедливости, правды, красоты. В этом проявляется чрезвычайно характерная для индивидуальности Свиридова склонность к образам позитивным. Не разоблачающий огонь критики, не изобличение и осмеяние пороков и несовершенства жизни вдохновляют его, а воспевание того светлого и возвышенного, что делает людей чище, что помогает людям жить и, мужественно перенося невзгоды, подняться над повседневностью.

Свиридов продолжает в этом смысле традиционную линию русского искусства, опираясь в идейном и в чисто музыкальном отношении на наиболее постоянные позитивные черты русского характера и национальной культуры, восходя к ее исконным, древним первоистокам. В его творчестве всегда сосуществует и переплетается устойчивое, отстоявшееся веками, и остросовременное, волнующее нас, советских людей, именно теперь.

Уходя глубокими корнями в народ, искусство Свиридова — мир его образов, стремлений и идей — неразрывно связано с национальной культурой в широком смысле слова. Великолепный знаток русской литературы, истории, живописи, архитектуры, отлично разбирающийся в стилистических тонкостях любого искусства, умеющий всегда ухватить в нем высокую идейную направленность и красоту, гармоничность выразительных средств, композитор никогда не замыкается в узком кругу «кастовых» музыкантских интересов. Для него музыка — не самодовлеющий мир, а одна из ветвей духовной жизни народа, тесно сплетающаяся с другими ее ветвями и питающаяся общими с ними соками.

---

[20] Платонов А. Избранное. — М., 1966, с. 511.

Нет более высокой похвалы для Свиридова, чем свидетельство, что то или иное сочинение его — не просто настоящая музыка, а произведение синтетического искусства, помогающее слушателю осознать и прочувствовать какие-то идеи или события действительной жизни. А ведь именно такую роль откровения, выходящего за пределы музыки, обогатившего наше понимание жизни России в ее прошлом и настоящем, сыграли в 50-е годы обе оратории Свиридова («Памяти Сергея Есенина» и «Патетическая»), «Курские песни», «Голос из хора», «Душа грустит о небесах», позднее — хоры из музыки к трагедии «Царь Федор Иоаннович».

Свиридов обладает редкой способностью убедительно говорить со слушателями о России в целом. Метко писал известный французский музыковед М.-Р. Гофман, высоко оценивавший музыку Свиридова, которого он считал одним из крупнейших современных русских композиторов: «Свиридов стоит вне времени: не просто Россия сегодняшнего дня поет в его музыке (и с какой неотразимой мощью!), но вся Россия — Россия Киева и Новгорода; Россия Москвы и Казани; Россия 1905 и 1917 годов; Россия 1968 года и XIV столетия»[21].

Духовная жизнь народа у Свиридова раскрывается в разных аспектах: исторических и вневременных, общественных и личных, созерцательных и драматических, но более всего — обобщенно-эпических, повествующих о глубинных процессах, о нравственных проблемах, о широко развертываемых картинах судеб страны и народа.

В смысле национальных музыкальных традиций наиболее очевидна связь Свиридова с Мусоргским. Это и понятно: Мусоргский — титан русского и мирового искусства, от которого повелось многое и в нашей и в зарубежной музыке XX века. Поэтому почти у каждого крупного композитора нашего столетия — а русского тем более — можно найти что-то «от Мусоргского». Свиридов близок к нему в главном: основная творческая идея у обоих — судьбы России в прошлом и в настоящем, тревога за ее будущее. Добавим к этому

---

[21] Hofmann M.-R. La musique russe des origines à nos jours.— Paris, 1968, p. 259.

единые творческие истоки в виде древней — народной и культовой — русской музыки и заметное сходство музыкальных натур этих национальных художников, сходство, которое проявляется в общих принципах музыкального мышления — таких, как афористичность изложения, объективность и картинность образов, склонность к сюитной композиции. Думается, что родственная связь с Мусоргским еще отчетливее стала у Свиридова в 60-е годы. И все же, несмотря на глубинность такой связи с генеральной линией русской классической музыки, в Свиридове очень силен советский художник, наш современник, кипучий и энергичный «соавтор» Маяковского. Пожалуй, только он умеет так неразрывно слить традиционное и совершенно новое в едином облике нашей Родины «с чертами древней вечной красоты», как это сделано в «Поэме памяти Сергея Есенина» и в песнях на стихи Блока, «Патетической оратории» и «Курских песнях».

Трудно быть подлинным художником великой нации, располагающей большой сложившейся культурой. Иногда может показаться, что все уже сказано и все творческие возможности и темы исчерпаны. Только истинный и притом гениально одаренный подвижник может сказать новое слово при подобных условиях. Свиридову это сделать удалось. Он не убоялся взять на себя груз духовной жизни своего народа со всей сложностью ее моральной проблематики, традиций и современных устремлений. И за это подвижничество композитор уже вознагражден творчески.

В. Бобровский

ДРАГОЦЕННАЯ ПРОСТОТА

Народные песни часто сравнивают с драгоценными камнями, а композитора, их использующего, — с ювелиром, создающим из алмазов художественные изделия. В руках мастера природные богатства земли образуют красивейшие созвездия ожерелий, колье, браслетов, способных игрой красок воздействовать на эстетические чувства человека. Но если в основе собранных художником драгоценностей лежит не холодная порода, а прочувствованные думы, высокие эмоции человека, идущие от сердца к сердцу напевы, то они не только удовлетворяют эстетические чувства, но и действуют на самые глубокие «пласты» душевного мира людей, пробуждают их творческую фантазию. Это известные истины. Но они вспоминаются снова и снова, когда слушаешь, например, музыку Свиридова.

Уроженец небольшого города Фатежа Курской области, композитор глубоко чувствует, понимает, любит народные песни, знает их не по сборникам только, но и по собственному живому музыкальному опыту.

Ступив на дорогу высокого профессионализма, Свиридов сумел сочетать изощренное мастерство с преданностью простым фольклорным напевам, чем так пленяет его музыка.

Но, например, в «Курских песнях» это сочетание совсем особое, ибо здесь звучат подлинные мелодии народа, а композитор «лишь» искусно расположил их в определенной последовательности и слегка «огранил».

А. Руднева, руководитель кабинета народного творчества Московской консерватории, рассказывает, что Свиридов несколько часов кряду слушал записи песен своего родного края, а потом заметил: «Здесь все, что нужно. Композитору делать больше почти нечего. Это музыка нашего будущего».

Но как раз это «почти», эти-то «чуть-чуть» дорисованные образы, этот «едва» дополненный фон и составляют секрет настоящего таланта.

Отбор песен и их последовательность говорят о совершенно определенном замысле композитора. Перед нами эпопея, повествующая о печальной судьбе женщины в прошлом, содержащая широкие и глубокие социальные обобщения. Семь частей кантаты образуют сквозную линию драматургического развития с типичными контрастами темпа, динамики, оркестровых и вокальных средств, причем в финале обозначается идея, родственная идее финала Четвертой симфонии Чайковского.

Сила контраста возрастает и достигает наивысшей степени между тремя последними песнями. Возрастает и роль хора, обогащаются и интенсифицируются все его партии. Главное же, сгущается образная атмосфера произведения — от чувства печали до высокого трагизма. И вместе с тем обобщенная идея социальной неволи претворена в атмосфере истинной задушевности. Свиридов воплотил здесь один из самых чистых, целомудренных, нежных женских образов в русской музыке, и это придает лирико-драматическому звучанию кантаты особую эпическую строгость и этическую силу.

Какие же музыкально-выразительные средства применяет композитор? Остановлюсь главным образом на ладогармонических приемах.

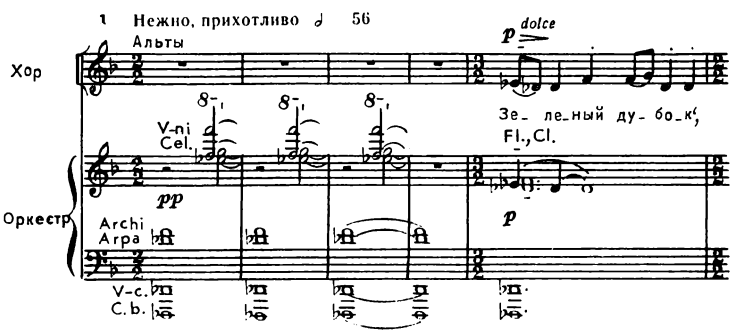
В трех из семи песен использован увеличенный или целотонный тетрахорд типа *до, ре, ми, фа-диез*. Он издавна бытовал в русских народных песнях разных областей, но прежде не был известен. Нашли его как в песнях Пинежья (Е. Гиппиус), так и в песнях Курской

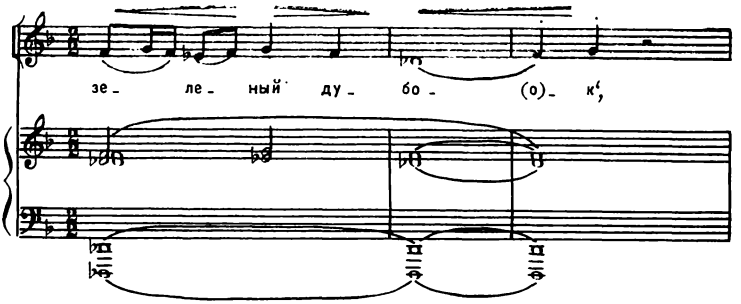
области. Здесь честь этого открытия принадлежит ныне покойным К. Квитке и В. Кривоносову (1937)[1].

Свиридова, видимо, очень заинтересовали песни данной ладовой специфики. Распределенные равномерно в кантате «Курские песни» (№ 1, 3 и 7), они создают необычный рондовый остов, своего рода «ладовый рефрен».

Увеличенный тетрахорд в зависимости от местоположения опорного звука может приобретать лидийскую окраску (опора на I ступень), миксолидийскую (опора на II ступень) и эолийскую (опора на III ступень); при смене же опор, столь типичной для народной переменности, возникает красивая игра ладовых оттенков.

И Свиридов использовал эти возможности. В первой части кантаты «Зеленый дубок» (№ 39 сборника) перед нами лидийский вариант тетрахорда. Оркестровка и гармонизация создают удивительный эффект звучания, в котором архаическая первозданность необычно объединена с утонченностью (см. пример 1).

Во вступительных тактах тетрахорд «спрессован» в вертикаль, а *ре-бемоль* в басу, совпадающий с мелодической опорой, выполняет тоническую функцию. При

[1] Дальнейшие поиски, осуществленные А. Рудневой, руководившей экспедициями студентов Московской консерватории, привели к обнаружению целого пласта песен данного ладового состава. Особенно «урожайной» в этом смысле была экспедиция летом 1954 года. Из пятидесяти отобранных песен (см.: Руднева А. Народные песни Курской области.—М., 1957) восемь, то есть около шестнадцати процентов, основаны на увеличенном тетрахорде и пентахорде в равных ладовых вариантах (№ 4, 7, 8, 20, 21, 24, 34, 39).



вступлении вокального голоса в аккомпанементе остается лишь терция *ре-бемоль — фа* и тот же басовый органный пункт. Отсутствие иных гармоний, движение голосов лишь «внутри» четырех- и двухзвучного комплекса рождают красочную статику; расслоение фактуры на три «этажа», воздух между ними создает особую «полноту пустоты», а все вместе — впечатление звучащих воздушных просторов[2]. Так своеобразие лада освоено и гармонией и инструментовкой.

В третьем номере кантаты, «В городе звоны звонют» (№ 24 сборника), глубоком по выражению какого-то тайного, горестного предчувствия, ладовая опора мелодии многократно меняется. Иногда это II (*до*), иногда III (*ре*) ступень, но в целом преобладает миксолидийность. Гармония же, еще более скупая, чем в первой части, подчеркивает эолийское наклонение (органный пункт на III ступени — *ре*[3]).

В дальнейшем появляется терция *до—ми* в средних голосах у альтов, поддержанных «ударами» фортепиано и арфы (см. пример 2).

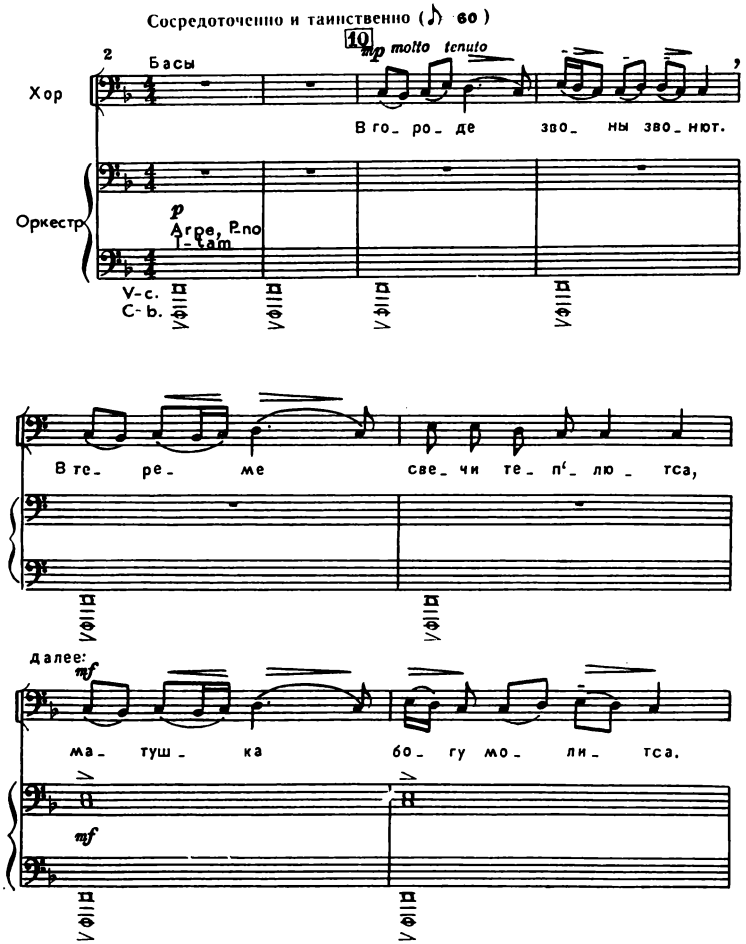
В итоге возникает ладовая полифония и по горизонтали, и по вертикали, то есть как бы «двойная полиладовость» (по Ю. Тюлину[4]) — сочетание двух опор — *до*

---

[2] Этому эффекту особенно способствуют эпизодически появляющиеся тембры челесты, арфы.

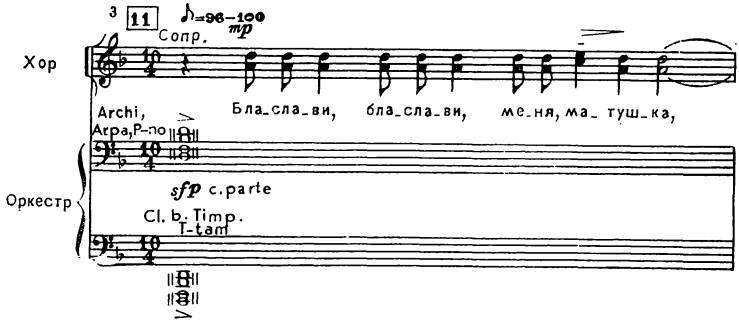
[3] Удары тамтама хорошо сочетаются с тритоном, слышимом между крайними точками звукоряда. Известно, как часто русские композиторы использовали этот интервал для имитации колокольного перезвона.

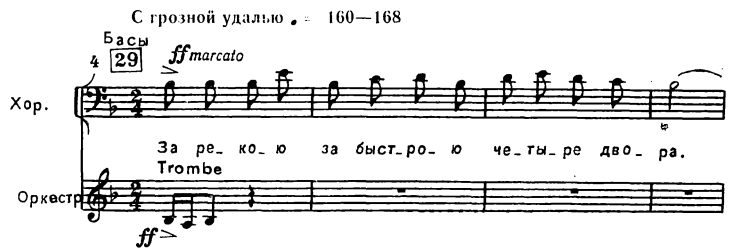
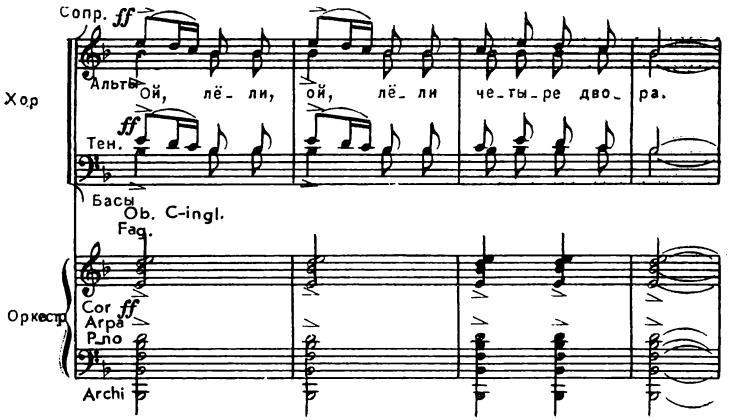
[4] Тюлин Ю. Современная гармония и ее историческое происхождение. — В кн.: Вопросы современной музыки. — Л., 1963, с. 143.



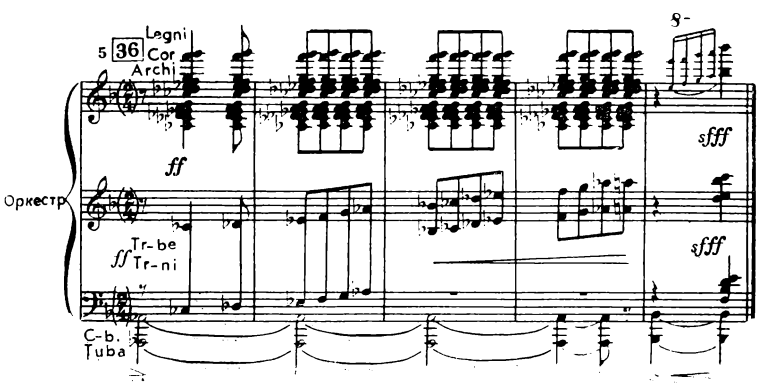
и *ре* — в мелодии и одной — *ре* — в гармонии. Возможная лидийская трактовка этого комплекса дана композитором в заключении номера, притом в очень оригинальном виде: на фоне си-бемоль-мажорного секстаккорда (смычковые, фортепиано, арфа) у двухголосного женского хора звучат ходы *ля — ре* и *до — ми*. Тихое гудение бас-кларнета (*си-бемоль*) утверждает едва ощутимую тонику лидийского лада. Поразительное разнообразие в реализации выразительных возможностей уве-

личенного тетрахорда! После разреженности фактуры самой песни двухголосие хора и простой секстаккорд (как единый массив) производят чарующее впечатление оживления широкого пространства, внезапного его наполнения каким-то «гулом природы», радостного просветления:



В финале кантаты «За рекою за быстрою» (курская плясовая) тот же звукоряд вновь дан в лидийском аспекте. Знакома нам и гармонизация: одновременно звучат I, III и IV ступени (пропуск II ступени объясняется тем, что соседство трех больших секунд было бы слишком громоздким). Новое здесь в расширении тетрахорда — острый форшлаг у трубы: *си-бемоль — ля-бемоль — си-бемоль*. Однако этот *ля-бемоль*, будучи изолирован от самой мелодии песни, не способен создать увеличенный пентахорд, а лишь вносит жестковатый миксолидийский оттенок (лишнее доказательство того, что лад нельзя сводить к звукорядным таблицам):



Растущее драматическое напряжение к концу куплетов дважды — такт 4 перед цифрой 33 и в цифре 36 партитуры — приводит к ритмическому и гармоническому перелому, в результате которого возникает кадансовый оборот типа SS — T. Второй раз он звучит у оркестра tutti и сопровождается восходящей гаммой у труб и тромбонов по звукоряду, «разворачивающему» в горизонталь аккордовый комплекс. Как видно из примера, этот кадансовый комплекс и целотонный тетрахорд дополняют друг друга до почти полного двенадцатитонового звукоряда:



Итак, во всех трех случаях Свиридов по-особому преломляет целотонный тетрахорд, руководствуясь общим принципом гармонизации: одновременное звучание либо всех четырех, либо трех или двух тонов звукоряда. Отсутствие движения в гармонии частично компенсируется движением мелодии и едва ощутимой полифонией, частично же (в третьей и последней частях кантаты) гармоническим сдвигом в заключении. Но, разумеется, различны и фактурное оформление, и оркестровка интересующих нас номеров: если в первых двух преобладают «тихие», широко расставленные комплексы, то для последнего характерна массивная, плотная звучность.

Таким образом, музыка Свиридова (а «Курские песни» очень типичное его сочинение!) в числе других произведений ведущих советских композиторов подтверждает одну из важнейших теоретических мыслей Л. Мазеля о современной гармонии: «Гармонический смысл отдельного созвучия нередко зависит теперь также и от его внутренних громкостных, фактурных и тембровых соотношений, от распределения составляющих его звуков и звуковых комплексов по различным регистрам, не говоря уже о возросшей зависимости гармонии от линеарного движения или полифонических соотношений голосов и целых слоев (пластов) фактуры»[5].

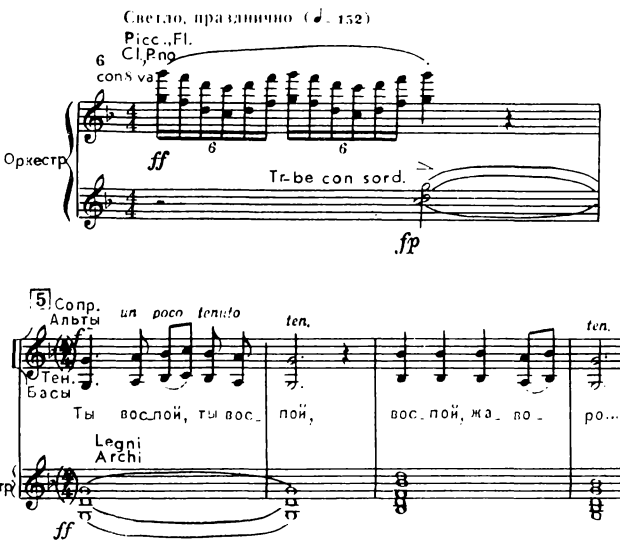
Хочется специально отметить: чтобы создать такую тонкую гармоническую ретушь, нужно художественное новаторство особого типа — не дерзновенное взрывание творческих традиций, а исключительно умное и бережное вслушивание в природу народного мелоса. Частный случай с использованием целотонного тетрахорда обнаруживает необычайную художественную интуицию композитора, сохранившего на уровне высокопрофессионального искусства терпкий ладовый аромат музыкального первоисточника. И какая мудрая осторожность, какая слуховая чуткость! Наличие двух больших терций ориентирует наш слух на мажор. Но при опоре на III ступень возникает минорный эолийский оттенок. Эти оттенки у Свиридова так и остаются лишь оттенками, переливами, они не реализуются в соответствующие лады.

---

[5] Мазель Л. О путях развития языка современной музыки. — Советская музыка, 1965, № 7, с. 10.

Интересно, что в остальных частях кантаты, основанных на обычных диатонических ладах, ясной функциональности и мажоро-минорной переменности, композитор допускает значительно бóльшую свободу в обработке фольклорных напевов, хотя и здесь, конечно, остается в высшей степени чутким мастером.

Мажоро-минорная «игра» на основе традиционной параллельной переменности отличает вторую песню цикла «Ты воспой, ты воспой, жавороночек» (№ 43 сборника), насыщенную сменами полнозвучных аккордов смычковых, гобоев, фаготов и арфы, что вкупе с пентатонными наигрышами флейт, кларнетов, фортепиано и колокольчиков прекрасно передает общей масштабностью и переливчатостью звучания весенний праздничный колорит:

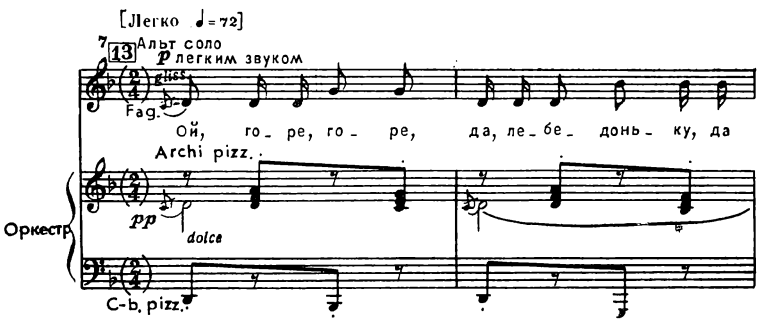
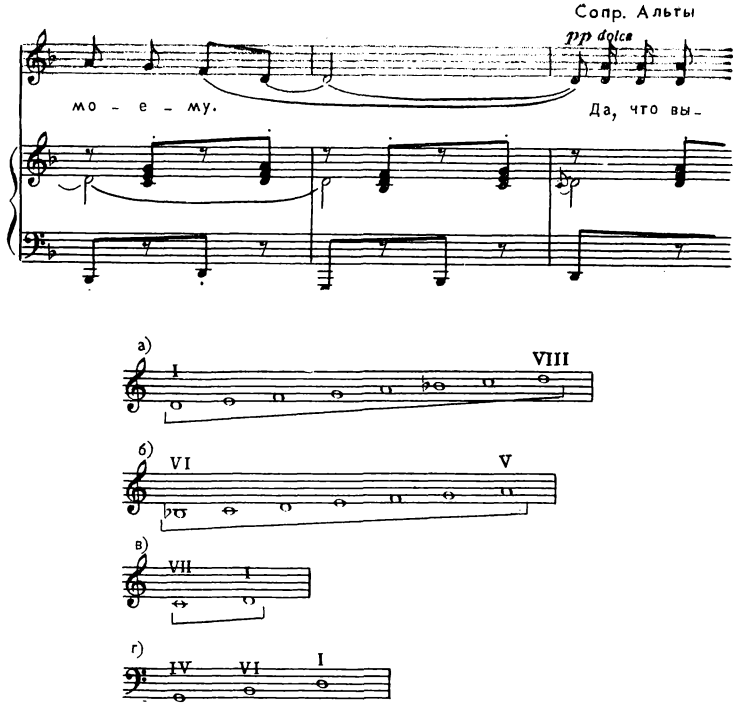
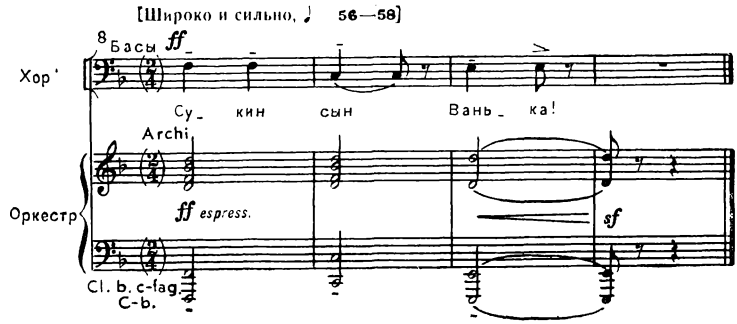


Очень своеобразна чегвертая песня «Ой, горе, горе, да лебедоньку, да моему» (№ 5 сборника). Обычный натуральный минор напева в объеме октавы (I—VIII) «снабжен» остинатным гармоническим оборотом. В нем фактурно и интонационно выделенное движение параллельных трезвучий по секундам подчеркивает остов

секстаккорда VI ступени с его субдоминантовой окрашенностью и образует минорный звукоряд в диапазоне септимы (VI—V), а терцовое движение басового голоса — уже в объеме квинты (IV—VI—I), и при этом также с субдоминантовой окрашенностью.

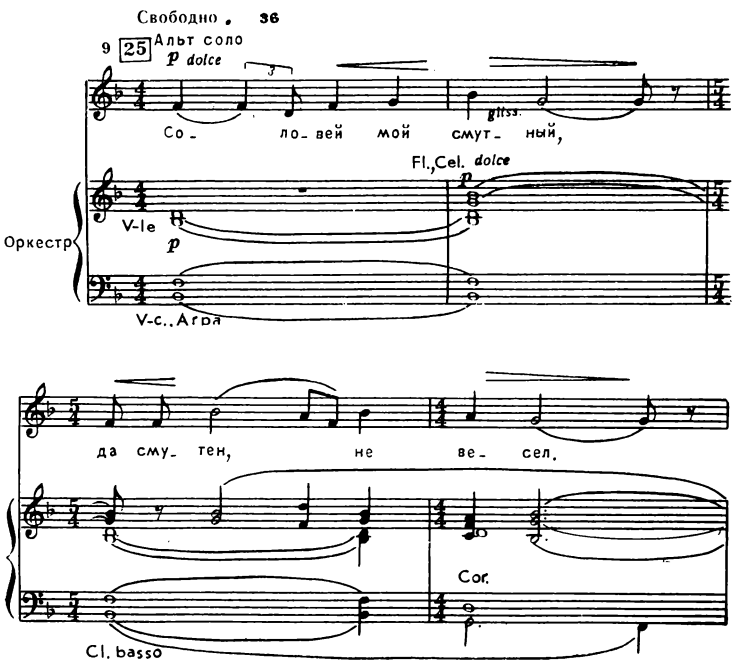
Таким образом, в трех компонентах фактуры композитором использованы разные отрезки одного и того же звукоряда, что создает «полизвукорядовость» в пределах единого лада.

Но Свиридов не был бы самим собой, если бы не добился очень ясного фактурного решения этой сложной комбинации. Руководимый своей прирожденной тонкостью понимания «ладовой жизни» песни, умением легким «чуть-чуть» донести до слушателя ее красоту, композитор создает предельно простую фактуру: pizzicato струнного квинтета плюс форшлаг фагота как фон натурального минора (VII—I). Партия вступающих шести солирующих скрипок (цифра 15 партитуры) с их остинатным «колыбельным» ходом — *фа — ля, ре — си-бемоль* — образует еще один звукоряд — I—III—V—VI — и подчеркивает тоническую функцию. Наложение субдоминанты и тониками создает богатый внутренними оттенками гармонический фон, заставляющий как бы резонировать те или иные ладовые обороты в мелодии.

Примечательно, что скрытый функциональный подтекст фактурных пластов соответствует «запросам» этой мелодии, отмеченной ясной плагальной устремленностью:

«Полифония звукорядных отрезков» (иное название «полизвукорядности») в пятой песне «Да купил Ванька себе косу» (№ 48 сборника) приводит к прямому столкновению двух опор — I и II ступеней (ход III—VII—II), к конфликту двух устоев и завершающему акценту на септиме:

Как и в других случаях, причину здесь следует искать в идейно-эмоциональном содержании музыки. Конфликт устоев — специфически интонационное воплощение конфликта образного, нарастания драматизма в поэтическом тексте:

«Да купил Ванька себе косу, ой да косил Ванька чужую траву, а своя стоит, вянет. Ой да любил Ванька чужую женку, а своя стоит плачет, но не так рыдает, а Ванюшку ругает: „Ой да рассукин сын Ванюшка, на что же ты женился, ох, каб я знала, красна девка, замуж не ходила, косу не губила, сукин сын Ванька“».

Наибольшим изменениям подверг автор напев песни «Соловей мой смутный» (шестая часть кантаты, № 31 сборника). Сгущение ладового колорита достигается как путем мелодической переменности (обороты параллельного минора), так и гармоническими средствами: на трезвучие си-бемоль мажора наслоена соль-минорная тоника, что лишь по схеме аналогично тонике с секстой, а по сути «биладово»:



Суммируем сказанное. Необычайно чуткая гармонизация, вытекающая из особенностей свиридовского (народного!) ладового мышления, специфические «смены плотности» оркестровой фактуры — то разреженной, с широким пространством между слоями, то компактной — и в результате тончайшие «вибрации» ладогармонической и тембровой атмосферы, умение пластично выделить голос, звук, паузу. Специально отметим, кроме того, «режиссуру» мелодии, определяющую все гармонически-фактурное развитие, всю композиционную структуру кантаты. Это свойственно и другим произведениям Свиридова. Но в данном случае поражает особая естественность художественного выражения.

Постигая глубину народных мелодий, Свиридов выступает в «Курских песнях» соавтором безымянных творцов. Он создает при этом собственный, неповторимый вариант песни, при котором и песня в целом, и каждая ее интонация наполняются богатым духовным содержанием.

Так возникает плодотворный синтез народного и профессионального искусства. Оживают заветы великого Глинки и в новых условиях приносят новые плоды. При всей элементарности примененных Свиридовым выразительных средств их результат вполне современен и самобытен. Перед нами подлинное новаторство, глубочайшими нитями связанное с претворением лучших передовых традиций русской музыки, русской прогрессивной демократической эстетики.

«Свиридовское» в советском искусстве неопровержимо доказывает, какие неисчерпаемые возможности таит в себе музыкальный язык. Его развитие в нашу бурную эпоху чаще направлено в сторону все большего обострения и усложнения. Но, как видно, не менее плодотворен и перспективен другой путь — путь поисков драгоценной простоты, прозрачности, ясности. Этот путь вызывает глубокое чувство благодарности к тем художникам, которые сохраняют связь с народной почвой. В первой шеренге этих художников — Георгий Свиридов, чье искусство утоляет нашу жажду естественности, сердечности в художественном выражении благородных человеческих чувств.

К. Саква

«ПЕТЕРБУРГСКИЕ ПЕСНИ»

Вокальный цикл Г. В. Свиридова «Петербургские песни» был впервые исполнен в декабре 1969 года в Малом зале Московской консерватории. Но я помню, как автор сам играл и пел это произведение у себя на квартире на улице Огарева еще в 1962 или 1963 году. Впечатление было огромное, но таков уж композитор: не любит он расставаться со своими детищами, предпочитая, чтобы его сочинения долго «вылёживались», прежде чем вынести их на суд публики. Впрочем, эта привычка связана, вероятно, с поисками отточенной формы выражения и самой записи, которая при склонности автора к известной импровизационности и поливариантности творчества, сочетающимися к тому же со стремлением с наибольшей точностью зафиксировать по возможности все главнейшие штрихи и оттенки исполнения, действительно требует тщательного обдумывания, а следовательно, и немалого времени. Быть может, для «Петербургских песен» такое длительное обдумывание было особенно необходимым, так как цикл этот, даже и в обильном, разностороннем творчестве Свиридова, весьма необычен, прежде всего по своей тематике.

Характерно, что из громад-

© Издательство «Музыка», 1979 г.

ного поэтического наследия Блока композитор отбирает для «Петербургских песен» стихи подчеркнуто реалистического плана. Все они рисуют образы простых людей России, картины их жизни, все они говорят об их скромных, непритязательных радостях, об их судьбе, полной горя и печали.

Стихотворение «Вербочки» — картинка, воскрешающая полузабытый теперь, но бесконечно милый обычай вечером вербной субботы приносить домой зажженную в церкви свечу и наносить ее коптящим пламенем крест на притолоку входной двери, который, по поверью, охранял семью от несчастья. Стихотворение «На Пасхе» — потешная, полная задорного юмора «простонародная» сценка, подслушанная Блоком у дворников. «Колыбельная песня» (у Свиридова «Колыбельная песенка») — ласковая картинка позднего вечера и сказка, усыпляющая детей своими чудесными видениями. «Как прощались, страстно клялись» — драматическая сцена расставания.

Однако несравненно более важной стороной «Петербургских песен» является то, что в них с особой силой прозвучала социальная лирика Блока. Подобного рода произведений не так уж много и в поэзии, и подавно еще меньше их в романсно-песенном творчестве, где социальная тема находит воплощение преимущественно в песнях жанрового характера. И цикл Свиридова не обошелся без такой сценки. В песне «На Пасхе», где заявлена социальная тема, явно преобладает жанровая характерность, неравенство положения героев этих стихов, в сущности лишь мнимое, и оно отступает перед взаимным любовным влечением «припомаженного квасом» героя «в сапогах бутылками» и вертлявой героини в фартучке «с кружевцем». Подлинная же социальная лирика во весь голос звучит в четырех других стихотворениях Блока, включенных Свиридовым в цикл «Петербургских песен».

В стихотворении «Перстень-страданье» скупой, безрадостный городской пейзаж (плиты мостовой, уходящие вдаль, утро, клубящееся дымами рабочей окраины, вереница зловонных телег) и два персонажа: убитый горем юноша — бродяга, у которого нет места для ночлега и который не знает, как проживет наступающий день, и молоденькая вышивальщица, что всю ночь про-

работала над своим изделием, и сейчас, не оставляя канву, поет печальный напев. Все это один образ — бедность людей труда, превращающая в страдание даже великую радость самозабвенной любви.

Стихотворения «На чердаке» и «В октябре» можно рассматривать как своеобразное развитие предыдущего сюжета, только здесь к бедности с ее непременным спутником — пьянством прибавляется мотив смерти. На светлом чердаке уже умерла молодая жена бедняка, и он, полубезумный от горя, молит:

Слаще пой ты, вьюга,
В снежную трубу,
Чтоб спала подруга
В ледяном гробу!

А в стихотворении «В октябре» смерть подстерегает и самого бедняка, утопившего в стакане вина свою счастливую звезду: в воображении он низвергается в неистовый полет «средь вихря и огня» и падает с чердака туда, где «мальчик, посинев от холода, дрожит среди двора».

Кульминацией этой социальной лирики в цикле Свиридова является стихотворение Блока «Холодный день» (у Свиридова песня названа по первой строке стихов «Мы встретились с тобою в храме»). Здесь в цикл входит тема подневольного труда, проклятием лежащего «на каждой согнутой спине» рабочего. Развивая образное содержание стихотворения «Перстень-страданье», дополняя его, здесь вновь появляется упоминание иглы и молотка — орудий труда швеи или вышивальщицы и рабочего — и долгие, печальные песни — единственное утешение бедняков.

Так возникает своеобразная и далеко не простая драматургия цикла. Начало его экспонирует социальную тему. Вторая и третья песни снимают ее, обращаясь к лирике любовной («Как прощались, страстно клялись») и счастливому времени ожидания радостного праздника («Вербочки»). В четвертой песне, действие которой относится уже к самому празднику («На Пасхе»), снова появляется намек на социальную тему, но одновременно с этим она — самая веселая и задорная песня в цикле.

После такого контрастного «отстранения» песня «На

чердаке», возвращаясь к социальной теме, особенно подчеркивает ее драматизм.

Шестая — «Колыбельная песенка» — новое отстранение. Это самая безмятежная часть цикла. Тем более острое эмоциональное потрясение вызывает кульминация драматического развития социальной темы в двух заключительных песнях цикла («В октябре» и «Мы встретились с тобою в храме»).

В последней песне мелькают образы, перекликающиеся с началом цикла, его первой песней. Такая структура «Петербургских песен» сочетает контрастность и интенсивное развитие драматургии со стройностью и завершенностью музыкальной формы.

Отбирая стихотворение, Свиридов далеко не всегда оставляет литературный материал неприкосновенным. В ряде случаев он вторгается в поэтическую структуру стихов, стремится подчинить стихи Блока своему художественному замыслу, иной раз и не останавливаясь даже перед некоторым изменением содержания.

В песне «На чердаке» Свиридов выбросил из стихов Блока целых три строфы. Мотивы, побудившие его сделать это, понятны: десять строф длинноваты для медленной песни. К тому же Блок, стремясь к большему драматизму и нагнетанию динамики, вводит прием своеобразного остинато, повторяя: «подари ты веер», «подари ей платье», «нанеси ей снежные цветы», «подари ей зори». В музыке при большой напряженности вокальной партии такой художественный прием мог вызвать значительные трудности: динамические возможности человеческого голоса все-таки ограниченны. Но если эта песня от подобного сокращения выиграла, то стихи несколько потеряли в своем драматизме и определенности образа.

В «Колыбельной песенке» стихотворение Блока подверглось перепланировке. Стремясь воплотить свойственное этим стихам чувство блаженного покоя, композитор позаботился о том, чтобы выбрать для песни наиболее уравновешенную музыкальную форму и поэтому избрал трехчастную, в которой в первом разделе поет сопрано, в середине — меццо-сопрано, а в немного расширенной репризе — дуэт женских голосов. Такая форма песни потребовала перестройки стиха: понадобилось ввести репризу и в стихотворение. При этом

блоковская строка «В речке струйки говорят», подразумевавшая шелест реки, превратилась в прямое обращение к детям. Но струйки не могли разговаривать от первого лица единственного числа. Поэтому потребовались дальнейшие изменения, и композитор исключил из стихов строки:

Сладкий сон вам пошлю,
Тихой сказкой усыплю,
Сказку сонную скажу,
Как детей сторожу...

и пересочинил последнюю строфу:

Малым детям спать пора,
Детям спится до утра...

вместо блоковских:

Спите, спите, спать пора,
Детям спится до утра... [1]

Из стихотворения «Холодный день» Свиридов исключил две строфы — пятую и восьмую, — последнюю, очевидно, для того, чтобы убрать побочный мотив пьянства, ненужный ему в заключительной песне [2], где композитор хотел сосредоточить внимание на теме проклятия, висящего над рабским трудом. Действительно, благодаря такому сокращению содержание песни оказалось выражено более рельефно [3].

Но, естественно, творческая личность Свиридова сильнее всего проявляется в его музыке, которая до-

---

[1] Композитора, возможно, не удовлетворяла фонетика Блока — непосредственное двукратное повторение на близком расстоянии не очень удобных и красивых в пении звукосочетаний «спи», «спа», «те», «ть», а также непрерывное возвращение к одному и тому же глаголу (спите, спите... спать... спится). Но это изменение все-таки не было необходимым, так как блоковская форма стиха могла бы остаться и в сочетании с третьим лицом множественного числа, повторность же слов у Блока способствует достижению другой художественной задачи — созданию ощущения мерного убаюкивания и постепенного погружения в сладкую дрему.

[2] Я близ тебя работать стану,
Авось, ты не припомнишь мне,
Что я увидел дно стакана,
Топя отчаянье в вине.

[3] Мелкие изменения, сделанные в шестой строфе, вызваны необходимостью восполнить отсутствие пятой строки и логично связать четвертую и шестую строфы. Как всегда, композитор делает это весьма корректно.

полняет и комментирует стихи Блока, создает атмосферу, в которой продолжает свою жизнь блоковская поэзия, а иногда вносит в произведение содержание, о котором у поэта можно было только догадываться.

Музыка песни «Перстень-страданье» возникает как бы из молчания. Сначала это лишь один звук — нежное, взятое pianissimo *ми* первой октавы у фортепиано. Сразу же устанавливается неравномерная, «прихрамывающая» ритмическая пульсация: мягкая синкопа переносит ударение на относительно слабые доли такта в шесть восьмых, растягивая их. Возникает эффект медленного, усталого шага, слегка приволакивающего одну ногу. Потом в том же ритме звучит уже мажорная терция *до — ми*.

В третьем такте появляется наконец полная гармония — трезвучие ля минора, ладово перекрашивающее и звук *ми*, и терцию. Здесь же вступает певец, баритон. Неторопливо, сосредоточенно, спокойно и, может быть, немного безразлично (а автор пишет: «piano dolce e tenebroso») ведет он рассказ о безрадостной жизни героя.

Возникновению такого впечатления способствуют различные средства. Певец поет в низком регистре, то есть без какого-либо напряжения. Двутакты мелодии повторяются секвенциобразно, оставаясь почти неизменными. В фортепианной партии возникают мягкие диссонансы. Гармония носит подчеркнуто субдоминантовый характер. Медленные басы становятся все более глубокими, вызывая ассоциацию с погребальным звоном. Вся структура первого раздела песни развивается как трехчастная форма с экстенсивной репризой.

Но здесь же в музыке появляется образ, выходящий за пределы блоковского стихотворения. Мелодия певца удваивается в партии фортепиано в терцию, двумя октавами выше. Эти сладостные параллельные терции, парящие где-то высоко, как бы в обертоновой области, создают образ прекрасной надежды, которая продолжает жить в герое песни, опустившемся, казалось бы, безнадежно.

Тонкие взаимодействия возникают между мелодией певца и фортепианным сопровождением. Двутакты вокальной партии разделены четкими цезурами. Ритм фортепианной партии не совпадает с ритмом певческого

голоса, и притом так, что вторая доля такта, акцентируемая синкопой, распевается на целых три восьмых, а каждый новый мотив начинается на двух последних долях предшествующего такта. Поэтому преодолеваются цезуры вокальной партии, двутактная структура уступает место четырехтактной, и мелодия становится более певучей и широкой. Быть может, именно терции фортепианной партии, воплощающие образ надежды, помогают вокальной мелодии обрести парящую невесомость, позволяют нам представить, что надежда, теплящаяся в душе молодого бродяги, и есть та сила, благодаря которой он остается живым?

Тонкая игра музыкальной «светотени», гармоническая полифункциональность (ре минор показан секстаккордом и квартсекстаккордом тоники с задержанными II, IV и VI ступенями; эти созвучия можно понимать и как четвертое обращение двух разновидностей нонаккорда на II ступени — субдоминанты и двойной доминанты ре минора) способствуют впечатлению неверного, изменчивого света, пробивающегося сквозь дымы и туманы окраины. Но вместе с тем первый раздел песни замыкается ля минором, которым она начиналась. В замкнутом круге остается и наш герой.

Переход к среднему разделу знаменуется подготовкой к появлению второго образа песни. Герой встрепенулся («Господи боже! Уж утро клубится»), и изменение его состояния немедленно повлекло за собой резкий гармонический сдвиг (внезапная модуляция в фа-диез минор), непостоянство метра, контрастирующее его былой монотонности, смену мелодического движения (взволнованная речитативность вместо прежнего песенного склада).

Восходящая терцовая последовательность гармоний (трезвучия фа-диез минор — си-бемоль минор — ре-бемоль мажор — фа мажор) предшествует появлению образа девушки и придает ему особую значительность. Это впечатление усиливается той взволнованностью музыки, которая сопровождает самый портрет девицы: речитатив приобретает бóльшую, прямо-таки «ариозную» распевность, регистр, в котором звучит голос, повышается, диапазон вокальной партии расширяется до ундецимы, в ней появляются октавные скачки, до 180 ударов метронома ускоряется движение восьмых,

в среднем, «виолончельном» регистре партии фортепиано проходит выразительная, ласковая фраза, вводящая мажоро-минорные сопоставления. А высокие, «хрустальные», чуть «звенящие» аккорды фортепиано в высоком регистре и образуемые ими гармонические эллипсы наделяют облик девушки нежной хрупкостью.

Начало репризы, подготовленной в предыдущем такте, излагается в си-бемоль миноре, который затем оказывается минорной доминантой. Так возникает ладотональная арка, способствующая впечатлению единства всего цикла: в ми-бемоль миноре написаны также две его последние песни.

Просто и безыскусственно звучит здесь «замирающий голос» девушки, рассказывающей историю любви бедных людей. Вокальная партия, ставшая как будто более подвижной и даже обнаруживающая связь с патетикой, правда, сдержанной и скромной (интонации сексты и уменьшенной квинты), постепенно «застывает» на *си-бемоль*. Словно ударом колокола сопровождает последние утомленно-бессильные интонации голоса глубокое, контроктавное *соль-бемоль* фортепиано, еще раз вводя в песню образ погребального звона, смерти.

В стихотворении Блока образы молодого бродяги и девушки параллельны. Поэт ни словом не обмолвился о какой-либо связи между ними, они просто живут рядом в его стихотворении. Композитор, наделяя оба образа одной и той же музыкальной темой, соединяет их нерасторжимыми узами, утверждает общность их печальных судеб. Ясным становится и то, что надежда, поддерживающая молодого человека, — вышивальщица за узкими окнами, и то, что она, при всей своей любви и преданности, не в силах ничего изменить в том страдании, на которое они обречены. Так тема бедных, угнетенных людей находит в музыке Свиридова свое лиричнейшее и поразительно правдивое выражение [4].

---

[4] В первом издании (1907), озаглавленном «Нечаянная радость», между теперешними пятой и шестой строфами была еще одна, которая указывала на непосредственную связь двух героев стихотворения:

— Что я могу для тебя, мой любимый?
Я, сирота, пред тобой не солгу.
Как матушке, все открой мне, родимой:
Перстень-страданье тебе сотку.

В прекрасной второй песне цикла — «Как прощались, страстно клялись» — композитор, в общем, всюду послушно следует за поэтом. Однако и здесь он вносит в музыку свое понимание образов блоковского стихотворения. Так, в страстном любовном прощании, в порванной струне гитары, в образе седого тумана Свиридов видит семантику, свойственную цыганскому романсу. И это находит выражение в сближении песни с фольклорным цыганским жанром, издавна укоренившимся в русском городском музыкальном быту. Только, конечно, у Свиридова цыганский романс предстает в предельно облагороженном, «очищенном» виде. И сходство здесь проявляется лишь в том, что декламационная мелодика партии меццо-сопрано с обильными нотами низкого «грудного» регистра, гармоническая насыщенность, частые хроматизмы в средних голосах фортепиано и (завуалированные) в вокальной мелодии наполняют музыку знойной страстностью.

Об этом говорит уже самое начало песни, где, подчеркивая драматизм первого восклицания («Как прощались»), композитор обращается к одной из самых выразительных интонаций лада — скачку на сексту вверх, от V ступени к III, с последующим поступенным нисходящим, лишь слегка замаскированным возвращением к основному звуку тоники [5]. Свиридов обостряет

Еще сильнее этот мотив звучал в завершавших стихотворение строфах, оставшихся в рукописи:

Сердце мое, приживальщик убогий!
Слушай же девичью песню, вникай!
После, коль можешь, зловонной дорогой
Снова шататься и плакать ступай!

Только не смей разрыдаться у окон.
Здесь тишина. Здесь святыня жива.
Низко спустился задумчивый локон...
Нищий! Не смей нарушать Торжества!

[5] Это знаменитая секстовая интонация, которая, как хорошо известно, вовсе не является принадлежностью только цыганского романса. Ее легко в бесконечных вариантах обнаружить у Моцарта (см., например, главную партию финала симфонии соль минор 1773 года, побочную партию первой части «Пражской» симфонии, главную партию большой соль-минорной симфонии 1788 года), Бетховена (например, главная партия финала фортепианной сонаты ре минор ор. 31 № 2) и многих других композиторов, русских и зарубежных. Она же, в частности, начинает и глинкинское «Не искушай».

выразительность задержанием в среднем голосе фортепианной партии, образующем с мелодией большую септиму [6].

К образу прощания Блок возвращается дважды, в музыке он звучит и в третий раз, причем в динамизированном виде, как кульминация всей песни: на словах «Да тоска заполонила», то есть там, где после страстных клятв и душевного восторга неожиданно прорывается поразительная печаль расставания, скачок на сексту заменяется октавным, у певицы появляется довольно напряженное для меццо-сопрано *фа* второй октавы; звуковысотная кульминация возникает и в фортепианной партии, с тоникой си-бемоль минора резко диссонируют *ля-бекар* и *соль-бемоль*, динамика достигает fortissimo. Так композитор усиливает значение темы страдания, вызванного необходимостью расстаться.

Значительно усиливается композитором образ седого тумана. Он воплощается преимущественно средствами, вуалирующими ладовую определенность. То это одинокая нота *фа*, с которой начинается каждое из трех вариантных построений песни; в коде звук *фа* в октавном или двухоктавном удвоении появляется трижды, в частности заключая всю песню. То целотонный четырехзвучный кластер, при несколько более внимательном вслушивании раскрывающийся как модифицированная доминанта си-бемоль минора, то обращения нонаккорда в необычном расположении или хроматические, полутоновые сопоставления [7]; или задержания, что так и остаются неразрешенными. Блоковский образ тумана — явления природы — в музыке вырастает в образ тумана забвения, заволакивающего память и чувства, а с ними и любовь, и любимые лица. Вероятно, именно поэтому так робко звучит в коде женская мольба:

---

[6] Кстати сказать, верхний голос фортепианной партии здесь, а также в начале следующего построения повторяет, только октавой выше и в более медленном темпе, возглас валторн, открывающий Первый концерт для фортепиано Чайковского.

Нетрудно заметить, что этот мелодический оборот находится в «кровном родстве» с секстовым скачком и его заполнением.

[7] В первом построении — пониженной и натуральной квинты доминантсептаккорда V ступени си-бемоль минора («Вместе таин приобщались, пели соловьи...»), во втором — дорийской и эолийской VI ступени, взятой в различном гармоническом контексте («все признанья, обещанья», «Не звала б да не манила»).

«Вспоминай же, ради бога, вспоминай меня...», и так неуверенно, хотя и в мажоре, заканчивается вся песня.

Музыка третьей песни цикла — «Вербочки» — прозрачна, поистине акварельна. Главным ее элементом, аккумулирующим в себе почти все содержание, является мелодия, простая, ясная, но емкая и богатая различными оттенками чувства. Она то быстро взбегает по аккордовым звукам, останавливаясь на ладовых устоях, то медленно опускается или вовсе застывает на месте. Затем в мелодию проникают интонации детской песни — потешки или считалки, а в конце первого периода она снова двумя квинтовыми ходами возносится ввысь, на миг создавая ощущение растворенности в бескрайнем просторе. Изменчивости состояний, запечатленных в мелодии песни, соответствуют переливы гармонического колорита, переменность лада (ля-бемоль мажор — параллельный фа минор).

Мелодия, в сущности, не имеет гармонического сопровождения. Фортепиано лишь расцвечивает ее одноголосной фигурацией, в значительной своей части только дублирующей партию сопрано. Нежные staccato фортепиано вспыхивают словно искорки, создавая впечатление мелькающих в темноте огоньков.

Нашел в музыке отображение и «ветерок удаленький» (высокое тремоло фортепиано во втором периоде). А острые ноны в партии фортепиано и дальнейшее развитие этого элемента в правой руке, по всей вероятности, рождены представлением о тех крупных каплях, которые при мелком, бесшумном дожде, изредка срываясь с ветвей или крыш, громко плюхаются на землю.

Эти детали изобразительны, но в песне они подчинены другой, более широкой и важной выразительной задаче — стремлению запечатлеть то особое состояние еле сдерживаемого восторга и радостной тревоги, охватывающее человека весенним вечером, когда теплый ветерок, едва касаясь волос, окутывает сладостным запахом талой земли, застенчивая улыбка девушки тает во мраке наступающей ночи, а пламя свечи то весело, то пугливо бьется в ладони, прячась от дождя...

Гулами праздничного трезвона, томными вздохами гармони наполнена песня «На Пасхе» — сценка, разыгрываемая всеми четырьмя певцами — участниками исполнения цикла. Эта миниатюрная жанровая картин-

ка сочинена композитором в рондообразной форме. Ее рефреном становится восьмитактная имитация колокольного звона, достигаемая очень простыми, но безошибочно выбранными средствами. Фраза, имитирующая перезвон, включает три элемента: подражание большому колоколу (акцентированные половины глубоких басов и до-диез-мажорных трезвучий в тесном расположении), колоколам среднего размера (слигованные попарно большие терции) и малым (звонкая пунктированная фигура со своеобразным фортепианным portamento) [8]. Стоит, однако, сыграть эту последовательность другим исполнительским штрихом и потише, к тому же немного видоизменив третий элемент или даже исключив его, и музыка преображается в имитацию далекой гармоники.

Трезвон прерывается, вступает баритон (портрет удалого гармониста — первый эпизод), а затем меццо-сопрано (портрет «барышни» — второй эпизод). При третьем, сокращенном проведении варьированного рефрена гармонист молит свою «симпатию» о поцелуе. Третий эпизод (сопрано) — маленький речитатив кокетки, в горделивом сознании своей красоты и недоступности отвергающей домогательства кавалера:

Вот еще [9], стану я, мужик неумытый,
Стану я, беленькая, тебя целовать!

Параллельные секунды в фортепианной партии, приводящие к пронзительному, словно четырьмя трубами взятому кластеру, выразительно запечатлели характер девицы, ее спесивую презрительность и высокомерие.

При восстановлении рефрена композитор еще трижды повторяет безнадежную мольбу гармониста («Ангел мой, барышня! Ангел мой, барышня! Барышня!»), придавая его образу оттенок юродства, напоминающий знаменитую песню Мусоргского «Светик Савишна». А в коде, где со все возрастающей силой, торжественно и ликующе звонят колокола, со звуками фортепиано сольются озорные возгласы «Бом! Бом!» меццо-сопрано

---

[8] Здесь точно передается даже «технология» праздничного трезвона.

[9] Свиридов прибавляет диалектный вариант произношения: «п-ще».

и баса, как будто тоже подсмеивающихся над неудачливым ухажером.

На первый взгляд «На Пасхе» кажется забавной песенкой. Но сколько в ней метких характеристик, психологических событий, какая острота наблюдательности, какая жизненность содержания! И все это при предельной концентрированности выражения и лаконизме музыкальных средств: четырехтактные портреты гармониста и «барышни», такое же крохотное ариозо гармониста, мини-речитатив «барышни»!

Песней «На Пасхе» заканчивается первое, состоящее из трех контрастных по своему характеру песен, «отстранение» от темы обреченности людей труда — главной в цикле. В пятой песне цикла — «На чердаке» — возвращение к социальной теме одновременно означает достижение нового уровня драматического контраста: полная задорного юмора жанровая картинка, в которой на фоне веселого праздничного гомона сменяются характерные образы, запечатленные лаконично, но рельефно, уступает место сосредоточенному и сдержанному выражению глубокой человеческой драмы. Исчезает бойкий речитатив, многозначительно и сурово звучит мужественная и размашистая мелодия баса. Торжественный до-диез мажор сменяется скорбным до-диез минором. Те же самые глубокие, контроктавные басы, которые в песне «На Пасхе» имитировали ликующий праздничный трезвон, теперь трансформируются в мрачные удары кладбищенского колокола. В музыку проникают интонации, давно получившие значение музыкального эквивалента плача, стона, рыдания — нисходящее поступенное движение в диапазоне малой терции, нисходящая малая секунда, часто возникающая как разрешение задержания. В сочетании с медленным движением и характерным пунктированным ритмом эти выразительные средства создают впечатление погребального шествия. Перед нами смерть и отчаяние!

Но отчаяние сильного, могучего человека. Об этом говорят и широкие мелодические ходы, и общий диапазон мелодии, равный терцдецимe, и медленный темп, и то, что самый мужественный из певческих голосов — бас — поет поначалу сдержанно, а затем взрывается до fortissimo, заглушающего мощное звучание траурных колоколов, и подолгу остающиеся неразрешенными

остродиссонирующие аккорды, которые еще более увеличивают общую напряженность музыки, и крайний лаконизм фактуры, сведенной, в сущности, к несложной, но тем более выразительной гармонической вертикали, и обширные предыкты и органные пункты, и та настойчивость, с какой начальный выразительный четырехтактный мелодический оборот возвращается в песне еще четырежды — каждый раз на все более мощном динамическом уровне.

Все остановки движения приходятся на неустойчивые звуки или аккорды. Их тяготение к ладовому устою преодолевает цезуры. По сути дела в песне только одна полная и совершенная каденция — последний, заключительный аккорд, но и он (минорная тоника с секстой) далек от состояния покоя.

Целеустремленность гармонического и мелодического развития, огромная концентрированность чувства, глубокая трагическая выразительность придают песне большую значительность. И со слушателем происходит нечто подобное тому, что испытываешь при созерцании иной миниатюры великого художника. С небольшого полотна смотрит на тебя старческое лицо, и столько в нем красоты и мудрости, доброты и страдания, глубины и силы, столько пережитого и прочувствованного, что ты оказываешься потрясенным, быть может, даже сильнее, чем какой-нибудь монументальной картиной.

«Колыбельная песенка» — новый контраст и новая жанровая картинка. Она так полна светлыми мечтами материнства и блаженной радостью детства, что кажется, будто в мире никогда не было и не будет страдания и горя.

Мерно, по полутонам сменяются плавно покачивающиеся басы, монотонно, почти на одних и тех же нотах звучит «теноровый» голос фортепиано, ласково журчат равномерные восьмушки фигурации в правой руке. Над баюкающим фоном слегка приглушенного инструмента звучит спокойная, плавная, протяжная мелодия сопрано. В среднем разделе вместо сопрано вступает меццо. Мелодия становится еще проще, ее образуют сочетания квартовых тетрахордов, проникших, очевидно, из русской народной песни. В репризе возникает небольшое, простенькое, но задушевное дуэттино. Благодаря изме-

нению исполнительского штриха (в правой руке появляется staccato) «тихим звоном» кажется фортепианная партия.

Ладовая переменность (то ли ре мажор, то ли фа-диез минор; секстаккорд III ступени ре мажор или его доминанта с секстой; септаккорд VI ступени ре мажора или его тоника с секстой и т. п.), ритмическая монотонность, равномерное чередование мягких, спокойных гармоний, ладогармоническая близость середины и крайних разделов песни, простота и напевность мелодики, близкой к русской народной песне, уравновешенность формы — все это вместе взятое создает ощущение покоя, тихих мерцающих сумерек, детской чистоты, сердечности, задушевности, нежности...

В седьмой песне — «В октябре» — Свиридов снова возвращается к теме бедных людей и на этот раз уже не оставляет ее до конца цикла. Композитор намеренно сталкивает в музыке противоречивые тенденции. Она рисует выразительную картину хмурого осеннего дня. Равномерные острые staccato фортепианной партии передают монотонный ритм дождя. Мягкие гармонии (тоника с секстой, субдоминанта IV ступени с септимой и ноной — задержаниями из тонического трезвучия, каданс овый квартсекстаккорд I ступени, в котором сохраняется *до-бемоль,* трезвучие III ступени — также с секстой; секстаккорд натуральной доминанты и т. п.) соответствуют расплывающимся в сумраке далям, затянутым дождевой вуалью. Но из-за сравнительно быстрого темпа и «воздушности» звучания музыка поначалу кажется чуть легкомысленной и беззаботной. В то же время в ней почти непрерывно ощущается какой-то грустный, «щемящий» оттенок.

Такому впечатлению способствует ряд факторов. Песня написана в натуральном ми-бемоль миноре — одной из самых мрачных тональностей. В напевной и вместе с тем по-речевому выразительной мелодии преобладают нисходящие завершения, часто в диапазоне малой терции, а иногда по звукам минорного трезвучия. Вероятно, чувство печали усиливается также из-за биений, возникающих в интервале большой септимы (*до-бемоль — си-бемоль* первой октавы) в фортепианной партии. Во всяком случае, и трезвучие ми-бемоль минора и, в частности, его терция *соль-бемоль — си-*

бемоль, оторвавшаяся от своего баса, звучат в этой песне на редкость жалостливо.

Конечно, такой характер музыки определяется складом стихов Блока. Потому ли, что блоковский герой вовсе отрешился от жизни, или оттого, что, одурманенный винными парами, он не в состоянии связывать явления жизни, наблюдаемые им с высоты своего чердака, поэт ведет лишь объективную и достоверную, почти протокольную запись, ничего не обобщая, не комментируя, фиксируя внимание только на деталях, подчас случайных.

Однако именно такая нарочитая аэмоциональность и производит особенно сильное впечатление, совершенно несравнимое с тем, которое могло бы родиться в ответ на выражение пылкого возмущения или громовые раскаты голоса — признак жгучего гнева.

Оставаясь, в общем, верным блоковской художественной манере, Свиридов выделяет в нем то, что кажется ему наиболее важным, определяющим для судьбы героя.

Во-первых, это манящая звезда, что «качается в окне»; настоящая жизнь, что начнется там, за окном, и крылья, которые вырастут. Как раз здесь музыка динамизируется.

Появлению звезды предшествует включение в ансамбль скрипки с мелодией, парящей где-то высоко, на грани третьей и второй октавы. Нарушается установившаяся еще в первом куплете структура. В музыке возникает расширение: повторяется тесситурно самое высокое и, следовательно, самое напряженное предложение песни, а затем изложение приобретает четко выраженный характер полонеза.

Само сопоставление «фанаберии» горделивого танца, обыденности и незначительности всего того, что окружает нашего «героя», и его намерения покончить с собой, по-видимому им не осознаваемого, явно несет на себе печать иронии.

После внезапно прекращающегося полонеза мы услышим еще два динамических всплеска. Первый совпадает со словами «Вот вскрикнул» (акцентированный септаккорд на II низкой ступени и гулкий септаккорд VI ступени sforzando, три коротких, резко оборванных мотива, portamento певца, имитирующее крик, пре-

дельно высокие звуки скрипки), второй — имеет особое значение.

У поэта герой летит с чердака «к мальчишке малому», то есть вниз, на двор, и только последующие слова («Все, все по-старому, бывалому, да только без меня!») позволяют понять, что весь полет «средь вихря и огня», пережитый как вполне реальный, состоялся лишь в воображении. Для композитора же «полет» — скорее огромное напряжение всех духовных сил, необходимое для того, чтобы устремиться ввысь, к своей звезде: партия фортепиано символично поднимается здесь от *до-бемоль* большой октавы к *до-бемоль* и *ми-бемоль* четвертой, и только скрипка, все более неистово интонирующая один и тот же звук — *ми-бемоль* третьей октавы, ассоциируется с криком, продолжающим звучать в потрясенном сознании героя.

Строгими полнозвучными аккордами (в них снова ощущается колокольность!) начинается последняя песня цикла — «Мы встретились с тобою в храме». Долгие, выдержанные звуки присоединившейся к ансамблю исполнителей виолончели, интонируемые в высоком, напряженном регистре, звучат сочно и выразительно. На этом фоне в вышине парит скрипичная мелодия. Отдельные элементы ее уже знакомы нам: первые четыре звука, совпадающие с начальной интонацией главной партии финала «Патетической сонаты» Бетховена, в сущности, лишь вариант мелодического оборота с секстовым скачком, встречавшегося в песне «Как прощались, страстно клялись». Здесь к тому же короткий разбег к сексте — лишь вступление к нисходящему поступенному заполнению терции *соль-бемоль — фа — ми-бемоль*, которое в слегка замаскированном виде появляется в том же первом такте [10].

Нисходящий мелодический оборот становится своеобразной лейтинтонацией песни. Она многократно повторяется в различных вариантах, которые можно свести к двум разновидностям: нисходящим поступенным последовательностям от IV и от III ступеней минорного звукоряда к тонике. В чистом виде мы обнаруживаем их тут же, в тактах 3 и 4 вступления.

---

[10] В финале «Патетической сонаты» мы обнаруживаем аналогичный тип мелодического развития.

Начало вступления явно отвечает на первые слова блоковского стихотворения, взятые композитором в заглавие песни. Вторая половина вступления звучит гораздо суровее, что, очевидно, связано с суровым и строгим содержанием текста песни. Значительную роль в таком «ожесточении» колорита музыки играет гармония, в частности дорийская субдоминанта и двойная субдоминанта с высокой IV ступенью.

Музыка первого периода песни еще более сумрачна. Бас и скрипка в низком регистре, дублируя друг друга в октаву, начинают широкую, напевную, мужественную мелодию, снова со скачком на сексту вверх и последующим заполнением. Нисходящее поступенное заполнение приходит на смену и второму, уже квинтовому скачку вверх. Каждый период песни, каждый из трех ее варьированных куплетов заканчивается обоими вариантами нисходящих поступенных заполнений в пределах кварты или терции.

Но в мелодии песни мы обнаруживаем и тенденцию к восходящему движению, преимущественно скачкообразному. Оно тоже развивается. Если в партии баса звуковысотной кульминацией первого куплета было *си-бемоль* малой октавы, то во втором куплете вторым скачком на сексту достигается *до-бемоль* первой октавы, а в третьем куплете дважды звучит *ми-бемоль* первой октавы, который сначала берется октавным скачком, а затем — последовательностью четырех скачков («Сиди да шей, смотри в окошко. Людей повсюду...»).

В результате столкновения двух тенденций мелодического развития в песне возникают два противоположных начала — силы и обреченности, которые воплощают основную мысль песни.

Песни, вошедшие в цикл, различны по настроению и жанровым признакам. Объединяет их общность содержания и отношения к теме, наличие своеобразного «сюжета», единство музыкального стиля. Но в музыке песен необходимо также отметить стремление к интонационному и образному единству.

Так, в песне «Перстень-страданье» параллельные терции в партии фортепиано связаны и с образом надежды, и с образом девушки, воплощающим эту надежду. Но терцовые параллелизмы не исчезают. В песне «На чердаке» они снова появляются в фортепианной

партии, когда в тексте упоминается умершая подруга героя (т. 27—34 и 43—50). Возникают они и в песне «В октябре» (т. 19, 23 и аналогичные). Их ритмический рисунок почти тождествен песне «На чердаке». А терцовые параллелизмы в песне «Мы встретились с тобою в храме» (т. 11—12, 33—34 и 37—38) непосредственно перекликаются со сходными последовательностями в песне «Перстень-страданье» (т. 1—2, 3—4 и т. п.).

Скачок на сексту с V на III ступень лада с последующим поступенным нисходящим возвращением к тонике встречается в песнях «Как прощались, страстно клялись» (т. 1—3, 10—12), «На чердаке» (т. 1—2, 31—32, 43—44, 47—48), «В октябре» (т. 11—13, 15—17, 17—19 и т. д.), «Мы встретились с тобою в храме» (т. 1, 6—7, 13, 18—19, 20—21, 34—35, 39).

В песнях «Перстень-страданье», «На Пасхе», «На чердаке», «Колыбельная песенка», «Мы встретились с тобою в храме» звучат колокола, то похоронные, то ликующие, то торжественные, то таинственно-сказочные...

Интонационные арки в одних случаях, образные переклички (например, первой и последней песен) или сходная тембровая атмосфера в других в значительной степени способствуют еще большему единству всего произведения.

«Петербургские песни» — явление во многих отношениях исключительное. Это одно из немногих сочинений советской вокальной лирики, в котором с такой убеждающей силой и страстью запечатлена тема социальной несправедливости, социального угнетения. И особенно замечательно то, с каким горячим сочувствием и заинтересованной сердечностью, без малейшего внешнего пафоса рассказывает композитор об обездоленных. В его музыке нет и намека на слезливость. Она всегда остается мужественной, и поэтому образы героев цикла Свиридова, разве что за исключением горько иронической песни «В октябре» и комической сценки «На Пасхе», — образы сильных людей. Таких не сломить и самой тяжкой судьбе. И они гордо сохраняют свое человеческое достоинство. Трогателен печальный портрет девушки-вышивальщицы: нежная, она обречена

на вечное страдание, но стойко хранит верность своей любви.

Необыкновенно емкая мелодика цикла органично спаяна с вдохновенными блоковскими строками, тонко, гибко и проницательно выражает она их сущность. Порой возникает впечатление, будто в нее непосредственно, без участия композитора, перелилась сама музыка стихов великого русского поэта, что это просто иная их форма.

Другая замечательная особенность цикла — необыкновенная экономия выразительных средств и приемов композиции. Входящие в него песни написаны настолько прозрачно и лаконично, что иной раз кажется: пропусти в них одну ноту — и нарушишь их совершенство, измени хотя бы одну деталь — и уронишь художественный эффект, потеряешь в силе выражения.

«Петербургские песни» предельно, я бы сказал, потрясающе просты, ясны и естественны, в лучшем смысле слова демократичны. Вместе с глубоко прогрессивным и актуальным содержанием, вместе с проницательной правдивостью это придает произведению неизбывную живительную свежесть и вдохновенную красоту, делающую цикл подлинно классическим произведением советской вокальной музыки.

В. Рубин

МАЛЕНЬКИЕ КАНТАТЫ СВИРИДОВА

Не без волнения приступаю я к этим заметкам. Мне хочется поделиться некоторыми соображениями, связанными с дорогими и близкими мне музыкальными произведениями.

Речь пойдет о кантатах Георгия Васильевича Свиридова «Деревянная Русь», «Снег идет» и «Весенняя кантата». Есть в них, очевидно, что-то такое, что их объединяет, внутренне смыкает, а потому и впечатления от них живут в моей душе рядом.

Сочинения эти дороги мне, я просто их люблю, и, как во всякой подлинной любви, к ней примешивается чувство робости. Робость овладевает мною и сейчас, когда, сидя перед чистым листом бумаги и погрузившись во властную, мощную, благоуханную свиридовскую музыку, думаешь: как бы, анализируя ее внутреннюю структуру, не огрубить, не исказить сущности произведений, о которых хочешь рассказать.

Три кантаты созданы Свиридовым на протяжении восьми лет. В 1964 году появилась «Деревянная Русь» (маленькая кантата для тенора, мужского хора и симфонического оркестра, слова С. Есенина). В 1965 году — «Снег идет» (маленькая кантата для тенора, мужского хора и симфонического оркестра, слова Б. Па-

© Издательство «Музыка», 1979 г.

стернака). И в 1972 году — «Весенняя кантата» (для смешанного хора и симфонического оркестра, слова Н. Некрасова). Мне довелось присутствовать на их первых исполнениях. Незабываемые, прекрасные мгновения!.. Когда сталкиваешься с подлинно художественным произведением, первое впечатление от него всегда особенно волнует. Душа в восторге и смятении от встречи с новой, яркой, свежей музыкой. Мысли и чувства напряженно бьются и пульсируют в тебе, возбужденные и растревоженные мощным духом. С тех пор я слушал маленькие кантаты неоднократно. Их исполняли разные музыканты с разной степенью совершенства, но каждый раз это был для меня праздник.

Убежден, что не только для меня — для многих людей свиридовский мир стал частью внутренней жизни, неотъемлемой частью всей нашей духовной культуры. Соприкосновение с такими мирами вызывают в нас и другие великие представители художественной культуры — пушкинский, блоковский миры, мир Мусоргского. Музыка Свиридова дает опору душе, побуждает ее к добру, извлекает лучшие ее проявления. Она помогает осмыслить жизнь, обнажает ее красоту. Красота в свою очередь рождает в душе восторг и наполняет ее самым высоким чувством — чувством любви. Любви к ближнему, любви ко всему живому, любви к земле, на которой ты живешь. А ведь подлинная любовь к родной земле, к своему народу неизбежно влечет за собой любовь и сострадание ко всем людям и народам, ко всему земному.

Но свиридовская музыка отнюдь не ограничивается только этими идеальными категориями. Давая прикоснуться к прекрасному, она в то же время властно призывает задуматься над многими явлениями и дает почувствовать всю меру несовершенства людского, а подчас заставляет ужаснуться злому и жестокому, происходящему на земле.

Три кантаты, о которых идет речь, только часть, небольшая, но очень существенная часть свиридовского творчества. Если посмотреть на них с высоты, то они могут показаться тремя вершинами одного отрога.

Вот она, «Деревянная Русь» с эпиграфом из Есенина «Русь моя! Деревянная Русь!». С ее пронзительным теноровым запевом «Прощай, родная пуща», звучащим

в окружении рожков, гобоев и фаготов. Деревянная Русь с несказанной летней красотой («Топи да болота»), страннической исповедью («Я странник убогий»), обезоруживающим откровением, неудержимой любовью к жизни в четвертой части. И все — в яркой есенинской сини:

Не ищи меня ты в боге,
Не зови любить и жить...
Я пойду по той дороге
Буйну голову сложить.

Уходящая и вечно живая деревянная Русь...
Иные образы второй кантаты.

Снег идет, снег идет,
Снег идет, снег идет.
К белым звездочкам в буране
Тянутся цветы герани
За оконный переплет.

Зима... Россия... Город... Пастернак...

Снег идет, снег идет...

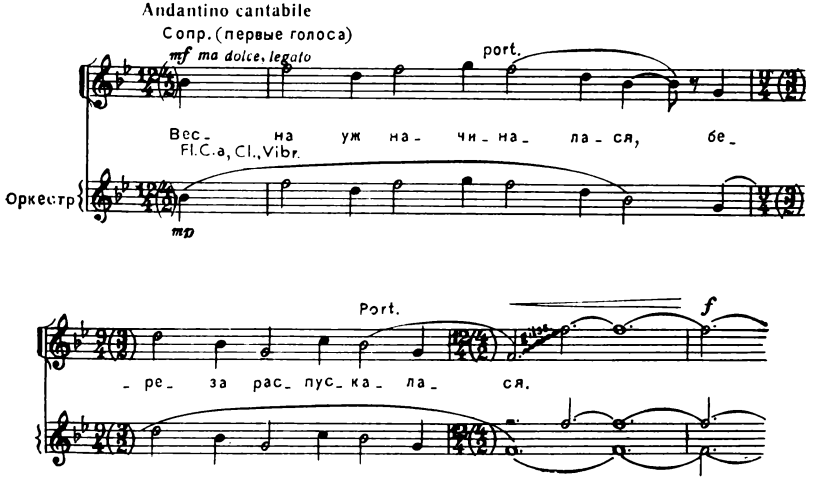
Поют только женские голоса. Один из свиридовских феноменов — выразительнейшая мелодия состоит всего лишь из двух нот; одна — у сопрано, другая — у альтов, но это не речитатив, это именно мелодия, сведенная к минимуму звуков.

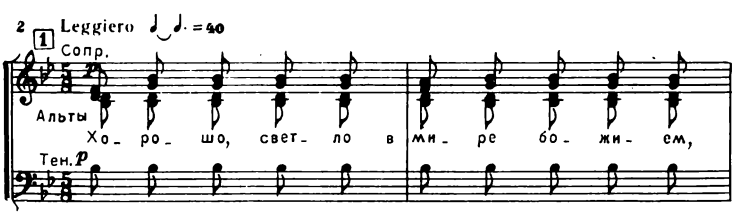
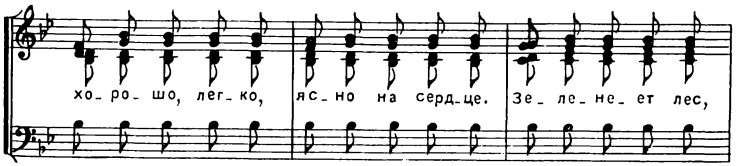
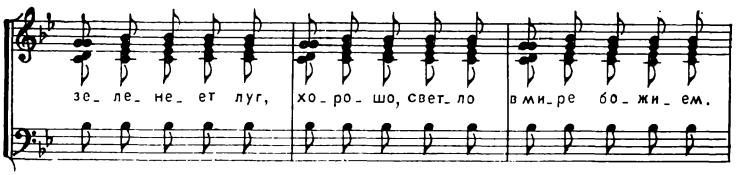
Волшебные зимние наваждения. И вдруг они исчезают. Наступает вторая часть («Душа моя скудельница»). Зима вступает в свои права. Лед, сковывающий все живое. Мертвящий холод. Мы опускаемся в преисподнюю и оказываемся на пике трагической кульминации, неизбывную горечь которой снимает с души, омытой и очищенной слезами, рождественская ночь (последняя часть кантаты). Звучат детские голоса. И так торжественно-наивно вырываются из их уст слова, исполненные огромной мудрости, слова, обращенные к художнику-творцу как одной из центральных фигур мироздания:

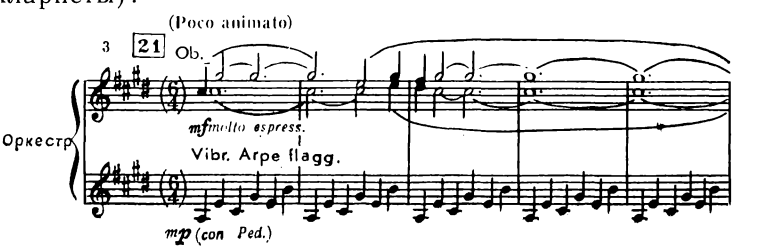
Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты вечности заложник
У времени в плену.

Все затоплено светом, вырвавшимся из кромешной тьмы. Он ослепителен...

И наконец, «Весенняя кантата». Весна — возрождение и обновление жизни. Начинается часть (самая большая в кантате) хором «Весенний зачин». Запевают высокие женские голоса, поддержанные альтовой флейтой, кларнетом и вибрафоном:



(такое тембровое соединение и придает звуку объемность). Воображение уносит на покрытые свежей весенней зеленью холмы, откуда открываются необъятные просторы земли русской. И с этих холмов начинается как бы полет-шествие по родной земле. Выразительная, своеобразная пятидольная мелодия ($^5/_8$), уходящая корнями в народную, несет благоуханные некрасовские строки:

Картины, созданные в нашем воображении, внезапно исчезают. Слышен тихий таинственный звон, и перед нами возникает образ прекрасной русской женщины во всей своей неподдельной жизненности — воплощение красоты, добра, скромности и целомудрия («Песня» — вторая часть). Антифонный хор a cappella выписан столь крупно, что невольно женский образ поднимается до высокого символа — символа России. А колокола снова звонят, только звон этот уже другой — похоронный. Какая неожиданная драматургическая «ошибка». Полилась горестная мелодия («Колокола и рожки»). Это на погосте «заплакали» рожки. (Здесь впервые не только в кантате, но и вообще у Свиридова в вокальную музыку вторгается чисто оркестровая часть.) И хотя в распоряжении автора был полный большой оркестр, он воспользовался только несколькими инструментами (вибрафон, арфа, колокол, челеста, гобои, кларнеты). Вся часть построена на одной гармонии, на долго длящемся аккорде, имитирующем беспрерывный колокольный звон. На звучание колоколов наложено пение-причитание — плач рожков (гобои, кларнеты):



Плачут рожки о невозвратимой утрате, плачут о родных и близких, ушедших от нас, плачут о друге и поэте («Весенняя кантата» посвящена памяти Александра Трифоновича Твардовского). Уносит ветер скорбные звуки, замирает колокольный звон, и на нас обрушивается мощное торжественное звучание (большой оркестр и весь хор) финала «Весенней кантаты»:

Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и забитая,
Ты и всесильная,
Матушка Русь!

Таковы три маленькие кантаты. Таких кантат раньше не было. Они — скорее три маленькие трагедии. Маленькие трагедии... гений Пушкина придал этому словосочетанию совершенно особый смысл, особый масштаб, где слово «маленькие» определяет только их размер, оттеняя в то же время особую глубину их содержания. Каждая из кантат ставит много важнейших проблем, требующих осмысления. В каждой присутствует наше время, освещенное по-свиридовски. В каждой живет не благостная, не заносчивая любовь к своему народу, а кровная сопричастность к народной жизни. Все они несут на себе печать высокой традиции русской культуры — слияние глубокого интеллектуализма с подлинной народностью.

Наряду с эпическими и лирическими героями кантат большое место в них отведено картинам русской природы. С ними связаны многие вдохновенные страницы партитуры. Роль их далеко не ограничивается выявлением лишь красоты природы. У Свиридова картины природы так сцеплены с человеческой сущностью, с человеческой психологией, с душевным настроем, что порой герой и природа сливаются в единое, нерасторжимое целое. Однако если присмотреться к кантатам лучше, мы убедимся, что каждая из них вполне самостоятельна и совершенна, каждая в своем неповторимом убранстве. А то, что воспринимается нами как общее, есть не что иное, как свиридовский стиль, та новая форма музицирования, которую внес и утвердил в нашей музыке композитор.

Истинно побудительный импульс к творчеству не может сводиться только к честолюбивому томлению,

к праздной игре фантазии. Горе художнику, отдавшему свою музу в такие неверные, а подчас и коварные «руки». Главный побудительный момент творчества подлинного художника иной — необоримая потребность души внести в мир то, что ее мучительно томит: переполненность любовью, осознанное и неосознанное стремление к высшей гармонии (поиск идеала), попытка осмыслить процессы жизни и смерти, беспрестанное терзание от сознания собственного несовершенства. Весь воссозданный в музыке мир, весь стиль Свиридова — плод именно этих высоких творческих импульсов.

Свиридовский стиль — явление очень сложное. Музыка его, будучи очень почвенной, органически связанной с народным сознанием, в то же время всегда отличается огромной душевностью и «неизмельченностью». Музыка эта не может быть отнесена к так называемой «неофольклорной волне», ибо Свиридов только в одном сочинении — «Курских песнях» — использовал подлинные народные мелодии.

Музыка Свиридова, впрочем, как и вся русская культура, впитала в себя разнообразные влияния, но при этом она всегда остается духовно самостоятельной. Если попытаться очертить главные слагаемые этого стиля, то здесь в первую очередь надо сказать о круге тем, внесенных Свиридовым в музыку: в ней мощно выявлена народная жизнь великой революционной и послереволюционной истории России, в ней появились новые герои, выходцы из народа, представители русского крестьянства, поднятые до высокого художественного обобщения. Крупно заявлена композитором также тема поэта. Поэт выступает у него как одна из центральных фигур — поэт и революция, поэт и народ, поэт и жизнь. Как не припомнить в этой связи такие крупные полотна, как «Поэма памяти Сергея Есенина» и «Патетическая оратория».

В музыке Свиридова раскрывается тончайшая психологическая сущность нового человека, огромные нравственные устремления. Примером тому — вокальный цикл на слова Бернса, «Петербургские песни» на слова Блока. У Свиридова эти темы вошли и в другие его сочинения — в хоры, песни, романсы, но я намеренно упоминаю его циклические многочастные композиции, в том числе и три маленькие кантаты, потому

что они особенно ярко выявляют ту новаторскую форму, которую привнес Свиридов в наше музыкальное искусство.

Говоря о свиридовском стиле, нельзя обойти и того, что почти вся музыка его связана со словом. Думается, это происходит, во-первых, оттого, что такова сама свиридовская индивидуальность, органично впитавшая в себя глубокую, почвенную русскую музыкальную традицию. Во-вторых, ему как художнику, по-видимому, особенно близка та часть могучей русской культуры, которая связана с именами Глинки, Даргомыжского, Бородина и Мусоргского. В-третьих, темы, вносимые им в искусство, проблемы, выдвигаемые перед нами, эстетические категории, утверждаемые им, просто немыслимы без привлечения слова.

Когда слово и музыка органически сливаются, когда при этом слово стучится к разуму, а музыка взывает к сердцу, — сила воздействия огромна. Увеличивается она не путем арифметического сложения. Нет. Когда музыка органически вбирает в себя слово, возникает качественно новая материя, а степень ее воздействия возрастает в геометрической прогрессии. Музыка беспредельно расширяет видимые горизонты. Находясь в океане мыслей и чувств, переживаний, вызванных в нас могучим союзом слова и музыки, мы всегда двигаемся в направлении, нужном композитору. И когда этот феномен (полное слияние слова и музыки) достигнут, тогда музыке, которой в этом союзе предназначена доминирующая роль, удается ставить и решать такие проблемы, к каким без слова ей подчас трудно даже и подступиться.

Что же это за слово, поставленное Свиридовым на службу музыке и заставляющее решать столь огромные, как у него, задачи? О многом говорит уже далеко не полный перечень избранных им поэтов: Пушкин, Некрасов, Блок, Есенин, Маяковский, Пастернак, Шекспир, Бернс, Исаакян. Любопытно отметить, что в музыке Свиридова ни один из поэтов не теряет своей индивидуальности. Почерк Есенина, Некрасова, Пастернака явственно различим и в трех кантатах. В то же время мелодический и гармонический комплекс каждой из них остается свиридовским. От этого музыкальный язык Свиридова еще больше переливается великими поэти-

ческими многоцветиями. Свиридов обладает «абсолютным» поэтическим слухом. В его сочинениях нельзя встретить не только сомнительную, но и просто ординарную поэтическую строчку. Такое отношение к поэзии — его органическое свойство.

Следующая существенная черта композиторского стиля — мгновенно узнаваемые свиридовские мелодии. Они бесконечно разнообразны, всегда распевны, предельно выразительны и в то же время в них всегда сохраняются правдивые речевые интонации. Мелодии Свиридова не только его природный дар (такой дар особенно ценен, научить этому нельзя, его отсутствие невосполнимо), но и прекрасно ограненные мастером самоцветы. Они несут у Свиридова основу поэтического образа. Здесь фантазия композитора неистощима. Однако это не фантазия сама по себе, не «арабески» свободного воображения — она связана с глубинным смыслом, с жизнью словесных образов и составляет с ними неразрывное целое. Бесконечно разнообразные характеры, множество человеческих состояний, эпические, лирические, трагические картины... Все воплощает как основа музыки мелодия. Возникая из куплета, она никогда не замыкается в нем, а тяготеет к бесконечному мелодическому развитию. В своей первозданности мелодии Свиридова напоминают, скажем, песню якута, который едет на оленях и поет о том, что он видит. Характерный прием композитора — распределение мелодии между партиями хора (не полифоническое!) при сохранении цельности и непрерывности музыкального тока.

Мелодии Свиридова, будучи бесконечно правдивы, дают возможность и слову располагаться в них предельно естественно. Не теряя своей изначальной сущности, распетое слово приобретает новое звучание.

Все компоненты свиридовской музыки — гармонический язык, ритмическая структура, оркестр, играющий очень существенную роль в образной системе сочинений, — все компоненты чрезвычайно самобытны, на всех лежит печать свиридовской индивидуальности. Это благодатное поле для музыковедческих исследований. Многое сделано, но многое предстоит еще сделать.

Вернемся, однако, к трем кантатам. Они-то как раз и служат примером тех новаций в области формы, ко-

торую внес в музыку именно Свиридов. По сути дела он создал новый тип ораторий, новый тип кантаты. Эта форма музицирования стала неотторжимой частью его стиля. Истоки ее можно обнаружить еще в XIX веке, когда драгоценным достоянием человечества стали вокальные циклы Шуберта, Шумана, Мусоргского. Но Свиридов, взяв некоторые принципы построения цикла у великих предшественников, создал свою собственную форму. Например — «Деревянная Русь». Четыре ее части идут без перерыва. Казалось бы, это вокальный цикл для тенора. Но кантата предназначена для тенора с оркестром. А в финале вступает и мужской хор. Как расширился круг художественных средств, для каких целей?..

Обратим внимание на последовательность частей. Есть ли четко обозначенный сюжет? Как будто бы нет. А когда слушаешь музыку, то воспринимаешь ее как закономерное и нерасторжимое целое. В чем же дело? На поверхностный взгляд, первая часть («Прощай, родная пуща») прямо не связана со второй («Топи да болота»), а вторая с третьей («Я странник убогий»). Если же прослушать их подряд и вдуматься в прослушанное, становится ясным, что все четыре части кантаты — это поэтический сказ об одном сложнейшем для России времени, о «деревянной» Руси, вступившей на новый, революционный путь. И к этому сложному историческому процессу мы прикасаемся, проникнув в сокровенный мир лирического героя. Лирический герой кантаты, ее прекрасные таинственные картины природы вырастают до особого рода символов. Человечность и простота повествования даже в тот момент, когда они поднимаются до таких обобщений, не лишает нас возможности ощутить биение живой человеческой души ее героя.

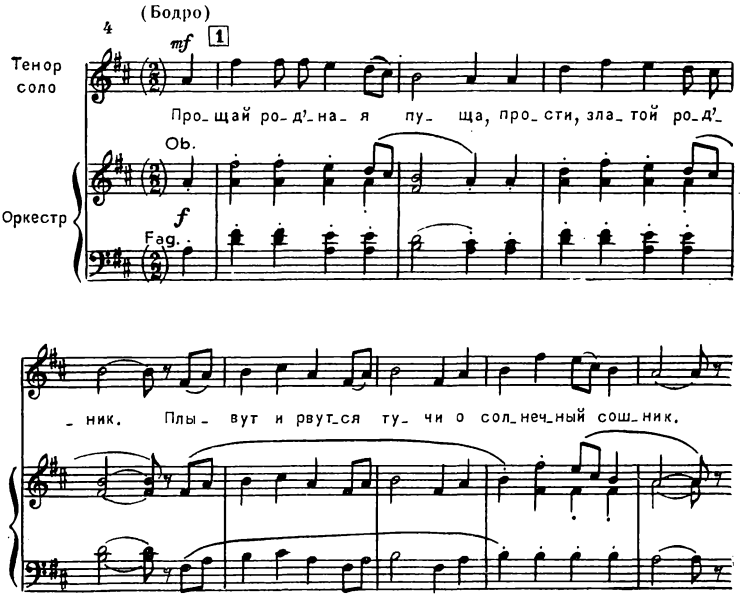
Как выстраивает Свиридов свои поэтические композиции, должно быть, останется тайной, да и надо ли этого касаться? Важно другое. В результате творческого акта создается новое художественное целое. Ни у Есенина, ни у других поэтов, на стихи которых написаны сочинения Свиридова, нет таких циклов. Все его композиции не имеют поэтического аналога. Это новое поэтическое целое и есть сущность собственно свиридовского многочастного построения. Возникает интересная

связь и между отдельными частями. Если говорить кинематографическим языком, в основу ее положен свободный монтаж (никакой жесткой схемы!), что позволяет мгновенно менять место действия, мгновенно включаться в разные душевные состояния, приобщаться к самым неожиданным картинам жизни. В результате получается очень пластичная конструкция, которая дает возможность проникнуть в сердцевину поэтического образа с самой неожиданной стороны. Такой художественный метод требует разнообразных средств воздействия. В «Деревянной Руси» — это большой оркестр, мужской хор и солист. В кантате «Снег идет» — женский хор, хор мальчиков, камерный оркестр; в «Весенней кантате» — большой смешанный хор и большой оркестр. Кстати, очень интересно проследить, как Свиридов трактует оркестр в кантатах. Я уже говорил, что части внутри кантат необыкновенно разнообразны. Будучи строго подчинены общему замыслу, они содержат в себе что-то неповторимое, и каждая для раскрытия образного строя или психологического состояния имеет как бы самостоятельный оркестр. Только в нужный момент (припомним финал «Деревянной Руси» или «Весенней кантаты») оркестры объединяются. В «Весенней кантате» есть еще одна конструктивная особенность: хор соединен с оркестром только в крайних частях. Во второй части хор поет без сопровождения, а третья часть — чисто оркестровая. Все эти композиционные приемы диктуются смыслом целого, раскрытием высшего, порой сакраментального авторского замысла.

Присмотримся еще раз к «Деревянной Руси» и на ее материале попытаемся подкрепить некоторые общие соображения. Стиль письма — чисто мелодический, одноголосный; полифония, возникающая в последней части, связана с появлением подголосков, играющих очень существенную роль.

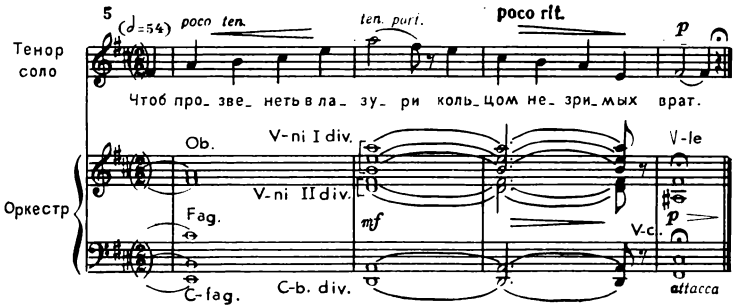
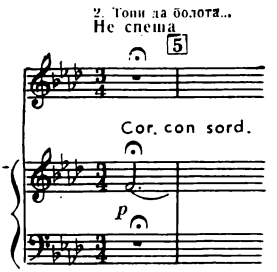
В основе песни (части) лежит, как правило, элементарный куплет, содержащий яркий основной мелодический образ, подвергающийся интенсивному вариантному развитию.

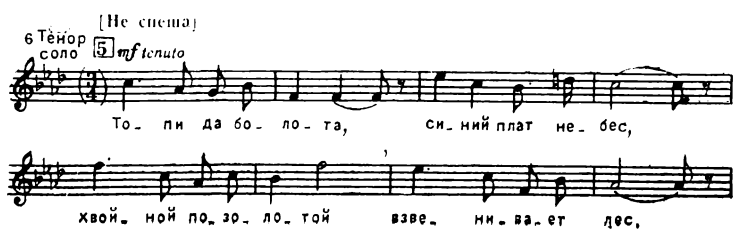
Первая часть — «Прощай, родная пуща!». Лирический герой сочинения прощается с тем маленьким клочком земли, дороже которого у него нет на свете, — с местом, где он родился, где живут его родные и близ-

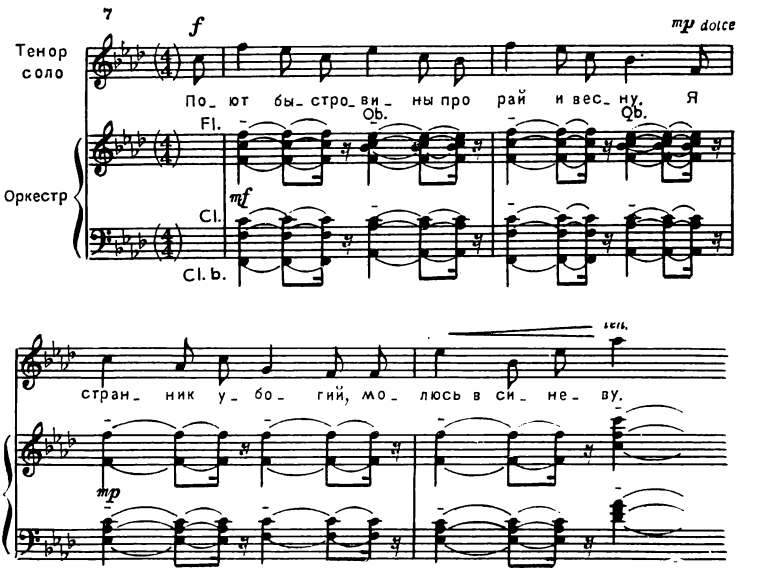
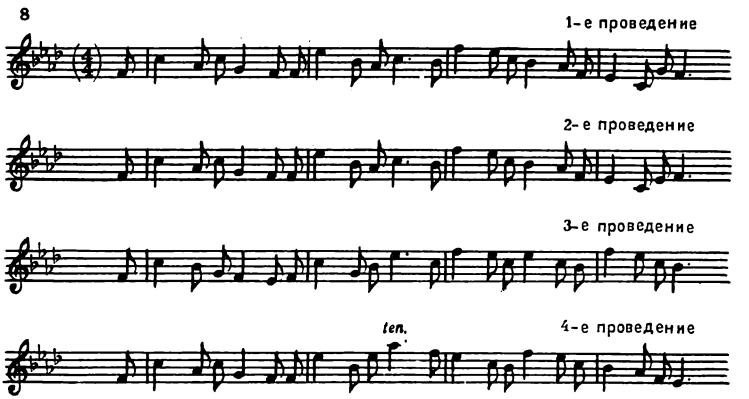
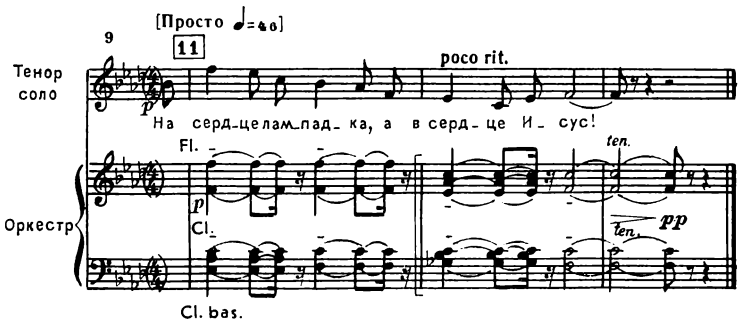
кие, местом, где прошли его детские годы и юность. Судьба ведет его в новую, неведомую жизнь. Предчувствие предстоящих испытаний владеет им. Но душевный оптимизм не покидает его. Мелодическая линия, выражающая прощание с родным домом, совсем не элегическая. Она упруга, как сжатая пружина, и исполнена внутренней силы:

Только чуть преувеличенная бесшабашность, как еле заметное подрагивание лица в момент волнения волевого и сдержанного человека, дает почувствовать нелегкость расставания.

Оркестр этой части состоит в основном из деревянных инструментов. Начинают ее флейты, кларнеты. Мелодический голос дублируют и сопровождают гобои и фаготы. В середине части звучность чуть «подкрашена» pizzicato струнных, и только в последних трех тактах, когда чувства героя устремляются к небу, мелодия «взлетает» на самую высокую ноту (*ля* второй октавы), и в оркестре появляется новая краска — divisi струнных, челеста и арфа.

Все «стыки» между частями тонко подготовлены. Тональный и тембровый переходы всегда очень свежи. Первая часть шла в ре мажоре и фа-диез мажоре, последний аккорд — фа-диез мажор, и вдруг впервые возникает чистое *фа* засурдиненной валторны — начало второй части («Топи да болота»):



Благоуханная картина природы. И как это часто случается в свиридовских сочинениях, эта картина поднимается до огромного обобщения-символа. Выразительная мелодическая попевка многократно повторяется, варьируясь только во второй части и создавая ощущение бесконечной мелодии:

Оркестровая основа второй части — струнная звучность, расцвеченная валторной, арфой, челестой, засурдиненными трубами, то есть звенящими инструментами («но ветра нет, есть только легкий звон» — Есенин). Дивные блики на прекрасной картине. Опять тонкий тембровый переход, и (attacca) мы оказываемся в третьей части («Я странник убогий»).

Тема странничества очень близка Свиридову и проходит во многих его сочинениях. Исповедальная кроткая музыка звучит с обезоруживающим откровением. Природа, Россия, странник — неразделимы. Если в первой части мелодическую линию поддерживали «гнусавые» деревянные (гобои, фагот), то оркестр третьей части состоит из всех деревянных духовых («ухлюпы трясин»). Один тонкий тембровый блик есть в третьей части — на словах «Поют быстровины про рай и весну» дважды вступает гобой:

Таинственная звучность оркестра удивительно тонко сливается с чуть странной, но прекрасной мелодией. Ее развитие носит вариантный характер. Будучи повторенной четыре раза, она в каждом проведении имеет небольшое, однако существенное изменение:

и лишь в последний раз звучит в первоначальном виде, но и здесь в момент возникновения слов вторгается гармонический сдвиг:

Свиридов необычайно чутко следует поэтическому развитию образа, мгновенно реагируя и откликаясь на тончайшие, почти неуловимые его движения. Поэтому образы его, такие впечатляющие, кажутся созданными не рукой художника, а самою жизнью.

Наша вера не погасла,
Святы песни и псалмы.

Эти строки открывают финал кантаты. Звучание мягких струнных, деревянных и звенящих челесты и арфы сменяет сильная колокольная «кандальная звуч-

ность» засурдиненной меди. Оркестр трактован группами: хоральные струнные, унисонные духовые, засурдиненная (кандальная) медь и микстовые колокольные звучания, занимающие вообще большое место в музыке Свиридова.

Над красочным оркестром парит мотив удалой песни «вольных людей» (удалая песня восходит к разбойничьим песням, песням вольницы). Впервые звучит мужской хор. Действие резко переносится в новую, революционную стихию. Лирический герой кантаты, так ярко заявленный в первой части, двинулся в путь вместе с народом, но композитор не теряет его из поля зрения. Голос его звучит как бы из хора (он поддержан группой первых теноров): герой у Свиридова — не одинокий романтический герой европейского искусства. Судьба его нерасторжима с судьбой народной.

«Деревянная Русь» двинулась в новую жизнь. Здесь уже весь арсенал художественных средств вступает в действие — большой мужской хор, солист и, наконец, большой оркестр. Все абсолютно органично и естественно, ибо привел нас к такому финалу правдивый, так тесно связанный с подлинной историей народа художественный замысел Свиридова.

Итак, три кантаты — это страстный разговор о Человеке, о России, о нашей жизни, о неповторимо сложном и прекрасном в ней. Три маленькие кантаты — три маленькие трагедии — дали нам возможность полной грудью вдохнуть благоуханный воздух родной земли. Они омыли душу целебной и драгоценной влагой...

О каких бы сторонах жизни ни говорила свиридовская музыка, она всегда проникнута душевным оптимизмом. Достоевский сказал, что свой метод творчества он определяет как «реализм, только в высшем его смысле». Все творчество Свиридова, будучи ближе к аполлоническому, чем к дионисийскому искусству, проникнуто душевным «оптимизмом в высшем его смысле». Музыка Свиридова, ворвавшись в жизнь, естественно вписалась в основную магистральную линию русской духовной культуры, которую трудно себе представить сейчас без нее.

Ю. Паисов

«Тебе, о Родина,
Сложил я песню ту»
С. Есенин

ХОРЫ A CAPPELLA СВИРИДОВА

Созданное Г. В. Свиридовым в жанре хора a cappella наряду с лучшими сочинениями кантатно-ораториальной и вокальной музыки относится к ценнейшему разделу его творчества. Существенно, что тот же ответ может быть дан и на вопрос, поставленный шире, — о месте произведений Свиридова для хора без сопровождения в советской хоровой литературе: несомненно, они составляют драгоценную частицу ее основного фонда, входят в отечественную хоровую классику. С одной стороны, такое их значение объясняется прежде всего тем, что в момент обращения к труднейшему хоровому жанру (a cappella) композитор был сложившимся мастером с отстоявшимися творческими принципами и самобытным стилем. Первые хоры без сопровождения написаны им уже в пору творческой зрелости, после создания «Поэмы памяти Сергея Есенина» (1955—1956), выдвинувшей Свиридова в ряд выдающихся художников современности. С другой стороны, оно обусловлено самой природой таланта композитора, вдохновленного стихией русской песенности и потому

© Издательство «Музыка», 1979 г.

неотторжимого от широкой мелодической распевности, вокального начала.

Рассматриваемые в статье сочинения, написанные на довольно протяженном и насыщенном отрезке творческого пути Свиридова — за 1958—1975 годы, — разнообразны по тематике, образному содержанию, стилю. Возникает вопрос: каковы те наиболее общие приметы, которые в своей совокупности выделяют Свиридова в ряду советских композиторов, работавших в тот же период в хоровом жанре?

Зрелая умудренность мастера и связанная с ней высокая степень художественной обобщенности, ведущая роль есенинской темы, песенность — главные «слагаемые», характеризующие композиторский почерк Свиридова, сформировавшийся к концу 50-х годов — времени создания его первого хорового цикла («Пять хоров» на слова русских поэтов).

Именно Свиридову удалось воплотить строки Есенина с поразительной стилистической меткостью и убедительностью образной интерпретации — ярко эмоционально, глубоко и вместе с тем очень искренне и внешне просто. Его вокально-хоровое творчество образует как бы второй мир бытия поэзии Есенина — в музыкальной ипостаси. Это стало возможным благодаря соизмеримости дара поэта и музыканта, известной близости, частичному совпадению их художественных идеалов (любовь к родной земле с глубоким акцентом на крестьянской теме), а также родству художническо-психологического склада (композитор, как и поэт, по глубинной сущности дарования — лирик). Поэтому после создания «Поэмы памяти Сергея Есенина» Свиридов уже не расстается с есенинскими образами[1].

Композитор глубоко проникает в мир поэзии и создает собственную музыкально-образную концепцию на основе оригинального «прочтения» текста. В этом отношении важен не только отбор самого литературного оригинала, но и последующий тщательный «отсев» строф, иногда целых разделов или замена отдельных

[1] Примечателен в этом плане и преимущественный интерес композитора к авторам (Гоголь, Блок, Орлов), так или иначе связанным со сферой лирики, раскрывающим ту или иную грань лирического переживания (сюда же можно отнести и хоры на народные слова «Любовь святая» и «Веснянка»).

слов, которые Свиридов производит в процессе необходимой предварительной заготовки материала. При этом определяющим оказывается выделение в содержании поэтического первоисточника того главного, человечески общезначимого, этически совершенного, что и делает возможным достижение в музыке концентрированности, высокой степени художественной обобщенности.

Песенность в широком смысле слова, как принцип, предопределяющий специфику тематизма, обусловливает преобладающую ориентацию Свиридова на вокально-хоровые жанры и становится одним из главных качеств, выявляющих национальное в его творчестве. Это качество оказывается и выражением творческой индивидуальности композитора, влияя, в частности, на выбор поэтического текста для хоровых сочинений, — некоторые из них не только музыкально-стилистически, но и по своему содержанию программно связаны с песней, написаны на тему о песне («Как песня родилась», «Ты запой мне ту песню»). Свиридовский стиль вобрал в себя и отдельные типичные черты песенного жанра (характерные интонационные обороты, вариационно-строфические формы, преобладание четких масштабных структур и др.), и образный строй, во многом близкий в особенности песням лирико-патриотического склада. Поэтому заключительные строки есенинского стихотворения «Табун» (приведенные в эпиграфе статьи) равно приложимы к музыке Свиридова на разных смысловых уровнях: и в плане высокого национально-патриотического содержания, и в смысле выражения этого содержания в пении, песне, чей поэтический мир неотделим от символического образа Родины. Потому-то хоры Свиридова и вся его музыка звучат как песня любви к родному краю, его природе, истории, людям.

Отмеченные черты, ставшие основными признаками зрелого периода творчества Свиридова и ярко отразившиеся уже в его первом хоровом цикле, в дальнейшем получают несколько иное выражение и дополняются другими особенностями. Одновременно с расширением художественного диапазона композитора его музыка качественно обогащается, растет амплитуда ее воздействия, возникают новые стилистические пласты. Конкретно это проявилось в стремлении достигнуть

органичной преемственной сопряженности с глубинными, исконно национальными истоками русской художественной культуры. Данная линия разветвляется на две параллельных, ведущих соответственно к использованию древних образцов фольклора («Коляда», «Веснянка») и претворению элементов старинных распевов и хорового концерта («Душа грустит о небесах», хоры к драме А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович»). Чувство Родины, соотнесенность субъективного мира образов с острым ощущением современности, присутствие обобщенно выраженного высокого гуманистического начала обретают при этом как бы иное измерение — в масштабе всей истории отечественной культуры.

Анализ хоров a cappella позволит последовательно и более подробно проследить этапы творческой эволюции Свиридова в рамках данного жанра.

* * *

«Пять хоров» на слова русских поэтов (1958) послужили основанием особой жанровой группы — камерных произведений Свиридова для хора без сопровождения. Не имеющие какой-либо сюжетно-тематической связи, они могут исполняться как все подряд, так и порознь. Вместе с тем их объединяет в цикл не только обращение композитора к произведениям поэтов одной национальности, но прежде всего наличие сквозной темы. Любовь к родной земле — главная тема произведения, его идейный стержень.

Содержание цикла преимущественно лирическое (или лирико-патриотическое). В этом отношении несколько особняком стоит третий хор («Повстречался сын с отцом»), выполняющий функцию своеобразного «отстраняющего эпизода». В чередовании хоров А. Сохор не без оснований усматривает сквозную идею и образно определяет ее как «раздумья о смене возрастов и поколений, о переходе от весны и лета к осени и зиме, от утра и полдня жизни к ее вечеру... Первый говорит о детстве, второй — о юности, третий — о молодости, вступившей в смертельную схватку за свое будущее, четвертый — о жизненной зрелости, пятый — о закате, аллегорически — о вечере жизни» [2]. Н. Листо-

[2] Сохор А. Георгий Свиридов. — М., 1972, с. 150—151.

ва определяет общность хоров иначе, считая, что они «в известной мере объединены темой юности, всякий раз по-иному претворяемой»[3]. Однако обе эти трактовки спорны: идея отражения в цикле определенных возрастных стадий человеческой жизни несомненно присуща только первым двум хорам, тогда как остальные по содержанию значительно шире и выходят за рамки данной концепции. При полном исполнении цикл представляется слушателю как цепь размышлений художника о Родине, о сложной изменчивости, многообразии окружающего мира, проступающих и в контрастах субъективного его восприятия в разные периоды жизни (то романтически наивно-восторженного, то буднично-унылого, равнодушного — первые два хора), и в трагической неизбежности конфликтных столкновений, беспощадности борьбы, и в величавой гармонии, притягательной силе вечных начал — природы и рождаемого ею творчества. Иначе говоря, идея цикла — широта, многоликость символического образа родного края и внутренних связей личности с ним.

По тематике цикл можно условно разделить на три части. Первая — начальные два хора («Об утраченной юности» и «Вечером синим»), посвященные воспоминаниям о юности и построенные в форме рассказа от первого лица[4]. Место центрального занимает третий хор («Повстречался сын с отцом») — красочная героико-эпическая зарисовка. Последние два хора («Как песня родилась» и «Табун») роднит обращение к лирико-гражданственной тематике: выступающий в них на первый план емкий образ Родины олицетворен в одном случае в стихии русской лирической песенности, в другом — в красоте родной природы. Содержащееся в конце пятого хора символико-программное посвящение (заключительная строфа) делает его по смыслу главным в цикле.

В образовании внутренних группировок цикла суще-

---

[3] Листова И. Хоровая музыка. — В кн.: История музыки народов СССР, т. 5, ч. 1. — М., 1974, с. 311.

[4] По первоначальному замыслу первые два хора представляли собой двухчастный цикл (их прямая взаимосвязь получила отражение в мелодическом сопряжении с помощью тождественных смежных мотивов: начальный мотив второго хора совпадает с последним мотивом первого).

ственна также роль тональных соотношений. Первые два хора связаны только с диезными тональностями, последние два — только с бемольными (это сопоставление «разрешается» до мажором лишь в конце последнего хора). Первые два хора тонально разомкнуты, последние два — замкнуты. Третий хор в этом отношении исполняет роль промежуточного, связующего звена: в отличие от остальных, в нем скрещиваются бемольная и диезная тональные сферы (фа мажор в начале, ре мажор в конце), и его тональная незамкнутость «оправдывается» не только тональной, но и образно-колористической модуляцией заключительного раздела (предвосхищающей эффект аналогичного красочно-тонального просветления в конце последнего хора цикла: F — D = Es — C). Тональные соотношения хоров подчеркивают идейно-образное подразделение цикла.

Первый хор — «Об утраченной юности» — представляет собой оригинальный для данного жанра опыт воплощения прозаического текста. И хотя это не первый в хоровой музыке случай обращения к гоголевской прозе [5], его все же следует рассматривать скорее как исключение из правила [6].

Содержание литературного первоисточника предопределило общие очертания музыкальной формы. Хор делится на два раздела, соответственно основным граням поэтического образа: первая часть — воспоминания о впечатлениях далекого детства, юности, вторая — мировосприятие взрослого, отягощенного жизненным опытом человека. Но есть еще третий содержательный пласт, выделенный композитором тонально-тематически. Это обобщение отдельных реминисценций, сквозная мысль — мечта о юности. Она-то и придает единство несколько импровизационному по форме размышлению. Эта мечта музыкально персонифицирована — воплощена в особой тональности и одном мотиве,

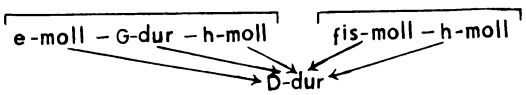
---

[5] В частности, на тексты лирических отступлений из первого тома «Мертвых душ» А. Кастальским были написаны два хора — «Русь» и «Эх, тройка, птица тройка», объединенные в цикле «Песни о родине».

[6] В основу хора положен несколько измененный фрагмент одного из лирических отступлений поэмы Гоголя «Мертвые души». Все изменения текста (специально рассмотренные в статье М. Элик — см. с. 92 наст. изд.) способствуют наибольшей образной обобщенности, концентрированности содержания хора.

звучащем у солистов (тенор и сопрано) в завершениях частей, оба раза в ре мажоре (этот мотив и его тональность — единственные проявления повторности, несколько компенсирующие отсутствие репризности).

Аналогично складываются и парадоксальные тональные соотношения — главной оказывается тональность, которая появляется лишь на краткое время в заключительных кадансах обеих частей и функционально объединяет остальные:



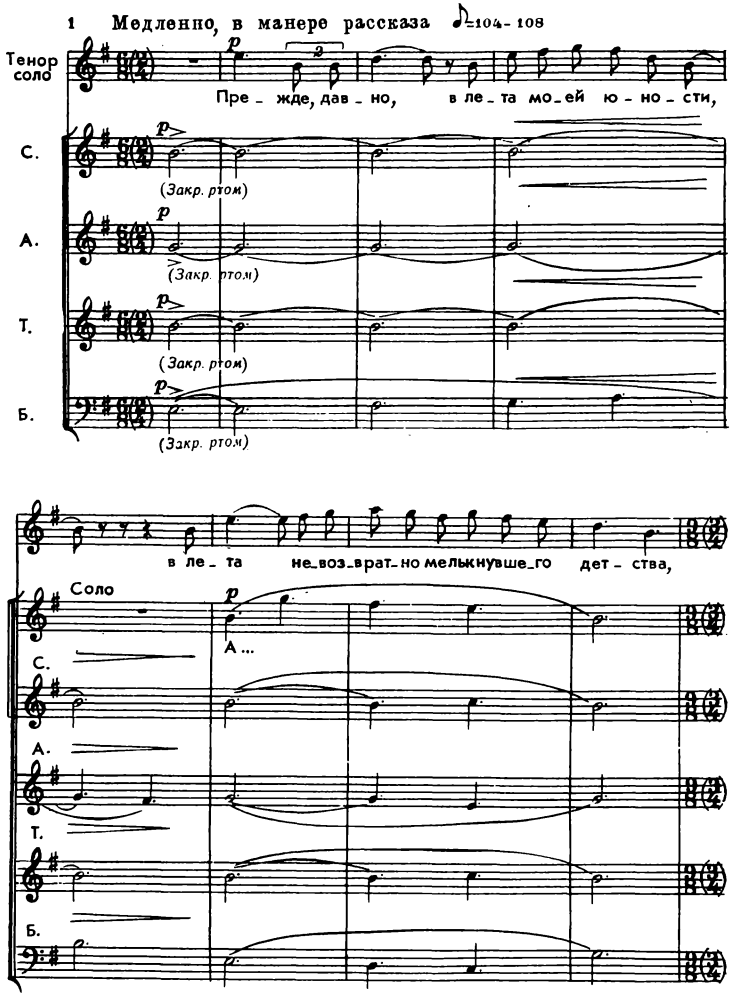
Свободная, непериодическая структура прозаического текста обусловила особенности музыкального строения хора. Своеобразие его двухчастной формы проявилось в неквадратности построений. Неравномерность чередования акцентов и цезур в тексте определила разнообразие масштабных соотношений, с преобладанием фраз различной протяженности (величиной в три, пять, шесть, семь тактов), не укладывающихся в классические нормы масштабно-тематических структур. Каждая часть состоит из трех неравнодлительных предложений с гармонически тождественными трехтактовыми дополнениями:

1-я часть	2-я часть
5+7+5+3	6+19+8 (5+3)

С речитативностью мелодии связаны неоднократные «растяжения» некоторых тактов ($^{9}/_{8}$ вместо $^{6}/_{8}$), еще более размывающие определенность масштабных пропорций.

Своеобразие содержания и жанра лирического высказывания отражено в составе и дифференциации функций исполнителей. Личность рассказчика персонифицирована в выразительном дуэте солистов на фоне хора. В то время как тенор-соло ведет неторопливое повествование «от автора» («Медленно, в манере рассказа»), ему периодически вторит «голос из хора» (сопрано-соло), дополнительно индивидуализированный манерой вокализации (пение на гласную), и аккомпа-

нирует хор с матово-приглушенными тембрами голосов (пение с закрытым ртом):



Такая дифференциация отвечает специальному художественному заданию: светлая окраска высокого голоса «оживляет» воспоминание, доносит из романтического далека нежные отзвуки «невозвратно мелькнувшего детства». Они осветляют общий колорит (при упоми-

наниях о детстве в рассказе солиста), прорезая плотную хоровую фактуру, а иногда «отголосок детства» выдвигается на первый план (как в конце первой части или во второй — после слов «то скользит теперь мимо», где солистка как бы подхватывает и досказывает начатое солистом, на время умолкающим) [7].

И все же, конечно, это дуэт неравноправный: в конце остается «голос», отголосок же исчезает — воскрешенное в мечтах воспоминание вновь отдаляется, и последние слова солиста остаются «брошенными», безответными. Быть может, поэтому произведение и остается тонально незамкнутым.

Второй хор — «Вечером синим» — по существу несет в себе ту же поэтическую идею, что и первый — настолько близкой фрагменту из поэмы Гоголя оказалась легшая в основу хора миниатюра Есенина, вмещенная в шесть емких стихотворных строк [8]:

Вечером синим, вечером лунным
Был я когда-то красивым и юным.
Неудержимо, неповторимо
Все пролетело... далече... мимо...
Сердце остыло, и выцвели очи...
Синее счастье! Лунные ночи!

---

[7] В опере аналогичную функцию «внутреннего голоса» героя нередко выполняет оркестр.

[8] Несомненно, композитором осуществлен удачный подбор близких по содержанию образцов. В них можно найти ряд конкретных деталей, усугубляющих образно-смысловое сходство: парность (и даже эквиритмичность) заключительных восклицаний, стилистическую близость к языку Гоголя третьей и четвертой строк стихотворения Есенина (в частности, необычное в XX веке звучание архаизма «далече»), совпадение отдельных слов и т. д.

«Вечером синим» — одно из последних стихотворений поэта. Интересна косвенная его связь с поэмой Гоголя — через близкое по содержанию стихотворение «Не жалею, не зову, не плачу», написанное четырьмя годами ранее. С. Толстая-Есенина вспоминает: «Есенин рассказывал, что это стихотворение было написано под влиянием одного из лирических отступлений в „Мертвых душах“. Иногда полушутя прибавлял: „Вот меня хвалят за эти стихи, а не знают, что это не я, а Гоголь“. Несомненно, что место в „Мертвых душах“, о котором говорил Есенин, — это вступление к шестой главе, которое заканчивается словами: „...что пробудило бы в прежние годы живое движенье в лице, смех и немолчные речи, то скользит теперь мимо, и безучастное молчание хранят мои недвижные уста. О, моя юность! О, моя свежесть!“» (цит. по изд.: Есенин С. Собр. соч. в 3-х т., т. 1. — М., 1970, с. 365—366). Знаменательно, что С. Толстая-Есенина приводит здесь именно те строки Гоголя, на которые создан хор Свиридова: поэт не только помнил их, но написал под этим впечатлением не одно произведение!

Воплощение этого маленького шедевра представляет для композитора даже больше трудностей в отыскании адекватной формы, чем в случае с гоголевским текстом. Главная сложность заключается в предельной краткости, афористичности поэтического высказывания при весьма прихотливом расположении внутренних контрастов. Наиярчайший из них приходится на предпоследнюю строку, определяя сдвинутость середины двухчастной репризной формы хора к концу.

Эта особенность обусловила неравномерность распределения текста по разделам, их различную музыкально-тематическую насыщенность и протяженность. В результате вторая часть хора, несмотря на значительное «растяжение» (вследствие выписанного замедления репризы), оказалась усеченной в сравнении с первой: 38+30.

И в этой, и в других особенностях музыкальной формы хора сказывается общая закономерность творческого метода Свиридова: в музыкальной реализации замысла композитор исходит прежде всего из специфики содержания литературной основы, ее структуры и выразительности звучания слова. Особенно выпукло это проявилось в архитектонике первой части хора, построенной в форме периода из двух предложений с расширением: 17 (8+9)+21 (8+13). При сравнении музыкальных фраз с соответствующими им стихотворными строками привлекает внимание прежде всего гибкость их масштабных соотношений: оба восьмитактных построения соответствуют кратким и равным по протяженности и ритму нечетным десятисложным строкам, а более развернутые четные фразы — удлиненным четным строкам (одиннадцатисложной второй и десятисложной, с выразительными отточиями-цезурами, — четвертой). Значительное расширение последней фразы — следствие секвентного повторения мотива на слова начала четвертой строки («Все пролетело»), совпадающие с музыкально-образной кульминацией хора.

Тематическая повторность у Свиридова также следует не сложившейся традиции формообразования в музыке, но содержательному смыслу стиха. В результате вновь обнаруживается прочная взаимосвязь слова и музыки, повторности поэтической и музыкальной: единственный точный повтор начального мотива (4+4)

отражает словесный — в первой строке. С другой стороны, глубокое различие смысла нечетных строк объясняет тематическое несходство начал первого и второго предложений. Эти предложения все же оказываются тематически родственными благодаря явному сходству четных фраз (более близких по смыслу). Так обновление структуры периода становится результатом стремления композитора к адекватному воплощению в музыке поэтического содержания и формы.

Сжатость последующего развития во второй части (середине и репризе) соответствует лаконизму заключительных строк. Краткая середина — единственный раздел, где монолитный хоровой ансамбль раздроблен на составные части («Сердце остыло и выцвели очи»). Диалогическое чередование хоровых групп в тусклом низком регистре составляет резкий контраст характеру музыки смежных разделов. Возвращающийся в репризе начальный мотив звучит в ритмическом увеличении и образует скрепляющее форму тематическое обрамление. И вновь обнаруживается тесное взаимодействие музыки и слова: образуемая повторностью арка — отражение переклички красочных эпитетов крайних строк стихотворения.

Весьма своеобразен хор и в ладо-тональном отношении. Каждое двустишие заканчивается доминантой fis-moll (тональности первой части), воплотившей вопросительные интонации в конце соответствующих построений. Если первый такой вопрос совпадает с половинным кадансом первого предложения, то второй оставляет гармонически незамкнутой первую часть хора, а последний несколько смягчен длительной функциональной подготовкой заключительного аккорда, переосмысливаемого как тоника доминантовой тональности (до-диез мажор) [9].

Тональная незамкнутость произведения символизирует его драматургически-смысловую неразрешенность (возникает явная аналогия с первым хором). Такое окончание, с тонико-доминантовым тональным соотношением крайних разделов хора, таит в себе некую за-

---

[9] Сходный прием и те же тональности (сопоставляемые в начале и конце произведения) встретятся позднее в первой и второй частях «Концерта памяти А. А. Юрлова».

галку. Функциональная неоднозначность каданса символически заключает в себе вопрос о роли, месте прошлого в настоящем, оставшийся до конца не разрешенным.

Третий хор — «Повстречался сын с отцом», на слова А. Прокофьева — переносит слушателя в совершенно иную — героико-эпическую образную сферу. По своему поэтическому содержанию и жанру он объединяет в себе черты строфической песни и героической баллады. Признаки последней отчетливо проявились в сочетании реального и фантастического, героико-драматического и живописно-повествовательного. Структурные особенности песни, сказавшиеся в свободно-куплетном строении, органично соединены с типичным для баллад сквозным развитием.

Положенное в основу хора стихотворение А. Прокофьева «Ой, шли полки» посвящено теме гражданской войны. Оно структурно подразделено поэтом на несколько частей, несущих каждая особую драматургически-смысловую нагрузку. В первой из них дана общая характеристика эпохи жестоких классовых сражений, вторая и третья — локализуют картину битвы, уточняя место действия и участвующих в нем героев; заключительная часть обобщает содержание в победно-гимнической концовке.

Воплощение столь разнопланового по содержанию и стилистически многослойного стихотворения в полном объеме было сложной и едва ли разрешимой (в рамках камерного сочинения) задачей [10]. Поэтому Свиридов произвел необходимый отбор стихов для своего произведения, опустив конкретизирующе-исторические детали и сделав акцент на центральном эпизоде боя [11]. Соответственно поэтический оригинал приобрел несколько иной, более широкий смысл. Избрав для хора серединный раздел стихотворения (вторая и третья части), посвященный непосредственно ходу поединка, компо-

---

[10] В этом отношении крупная форма предоставляет несравненно больше возможностей. «Патетическая оратория» Свиридова — убедительный пример органичного совмещения многослойных контрастов, разностилистических компонентов в одном произведении.

[11] Особенно характерен пропуск средней строфы второй части, содержащей ориентирующее на определенную эпоху сравнение: «Звезды были как медали за японскую войну».

зитор сконцентрировал внимание на этико-философской стороне драмы.

Знаменательно, что именно в этом разделе поэт использовал комплекс приемов, характерных для народного эпоса. Спокойно-беспристрастный тон повествования придает образам характер благородно-возвышенный, обобщенный — типичный для многих персонажей русских былин. Той же цели служит и язык, богатый красочными сравнениями, ассонансами («И поныне на вспомине»), сопоставлениями с образами природы, одушевляемой и словно сопричастной описываемым событиям. Эпитеты «солнце ясное», «лес частый», сложные метафоры «цвет-долина», «Звени-гора» — образцы лексики русского эпоса.

Взяв за основу былинную часть стихотворения, композитор заострил трагедийный аспект. Использованный в хоре текст отличается стилистическим единством, имеет более обобщенный, эпический смысл, позволяющий трактовать описываемые события не только в конкретных исторических рамках (как в стихотворении А. Прокофьева), но и значительно шире [12]. Весьма характерно в этой связи, что фабула сюжета восходит к одной из древнейших русских былин — «Бой Ильи Муромца с сыном» [13]. По-видимому, не случайно трагический конфликт отца и сына позднее получает отражение в русском искусстве, запечатлевшем драматические эпизоды национальной истории (знаменитая картина Репина, живописующая Ивана Грозного с телом убитого им сына, документы и художественные произведения, воплотившие взаимоотношения Петра Первого и его сына Алексея, повесть Гоголя «Тарас Бульба» и др.).

---

[12] Поэтому трудно согласиться с трактовкой содержания хора, данной в книге А. Сохора (и повторенной В. Живовым), согласно которой хор повествует об одном из эпизодов гражданской войны (Сохор А. Георгий Свиридов, с. 144—145; Живов В. Хоры a cappella Свиридова. — В кн.: Георгий Свиридов: сборник статей. — М., 1971, с. 329).

[13] Сюжет боя отца с сыном принадлежит к древнейшим и наиболее трагическим в русском эпосе. Не исключено, что завершающий кровную междоусобицу смертельный исход схватки в позднейших вариантах былины, сложившихся в эпоху Киевской Руси, послужил поэту отправным пунктом для трансплантации этого сюжета в новый социально-исторический контекст (тогда становятся особенно естественными и все характерно-стилистические «былинные» детали стихотворения).

Таким образом, переплетение в сложном подтексте содержания хора различных предпосылок конфликта — морально-этических и социально-политических — создает основу для исторически широкой, многослойной, остротрагедийной коллизии.

Особенности содержания (прежде всего, сокращение объема стихотворения) сказались в музыкальной форме с отчетливым делением хора на два резко контрастирующих раздела — соответственно драматургически противопоставляемым этапам (поединок и его итог). Первый раздел структурно более сложен и развернут, заключает в себе черты песенно-строфической формы (9+8+8+10+2), тогда как второй («Очень медленно») представляет собой период повторного строения с дополнениями (7+7+3+6).

В первой части регулярное чередование мажора и параллельного минора в строфах, затем — в полустрофах, которым соответствуют построения примерно одинаковой протяженности, создает аналогию с куплетной формой типа «запев — припев» [14]. Вместе с тем первой части свойственно сквозное развитие: внутренние тональные «репризы» не сопровождаются тематической повторностью и устремлены к кульминации-развязке с последовательным динамическим нарастанием (от *f* мужской и женской групп хора к tutti *ff*), ускорением темпа (♩ =72, 80, наконец 88) и повышением эмоционально-исполнительского тонуса (авторская ремарка «более и более воодушевленно»). Начавшись как неторопливая казачья песня (с характерной для южнорусского степного края эпико-степенной величавостью, широкими скачками в мелодии), хор далее (при переходе непосредственно к картине сражения) постепенно приближается к характеру военного марша. Неожиданное возвращение в кульминации унисонного изложения темы (замыкающей героико-повествовательный раздел), которое ассоциируется с аналогичной фактурой начала хора, служит ярким средством драматургического обрамления. Одновременно звучание тематически измененного, минорного варианта темы символизирует трагическую развязку «встречи»-столкновения героев.

[14] Такую же переменность, типичную для народной песни, содержит и следующий хор цикла — «Как песня родилась» (с чередованием тех же тональностей, но при опоре на минор).

Во второй части, составляющей разительный контраст первой, раскрывается своеобразие художественной концепции сочинения. Композитор дает разрешение трагического жизненного конфликта в умиротворенной гармонии природы как вечного источника жизни и высшего, всепоглощающего начала. Это завершение, подчеркивая драматизм первой части, привносит в качестве итога трагедии заключительное катартическое просветление.

В этом свете получают свое объяснение и резкое замедление темпа второй части (почти вдвое: $\frac{2}{4}$ =46), и смена размера, тембро-регистровой окраски звучания, и в особенности оригинальный тональный план. Если первая часть развертывается исключительно в бемольных тональностях с постоянными колебаниями от мажора к минору, то во второй господствует ре мажор (особенно красочно высветляемый сопоставлением минорного — натурального — и мажорного трезвучий VI ступени в т. 8 от конца). Тональная незамкнутость хора использована как особое программно-выразительное средство. Тихая просветленность мажорного эпилога заключает глубокий образно-философский подтекст: не традиционное оплакивание-отпевание, а эпико-торжественное возвышение, славление вечной красоты мира.

Четвертый хор цикла — «Как песня родилась» — стилистико-интонационно наиболее песенный, что соответствует его поэтической первооснове. Хор написан на слова стихотворения С. Орлова «Песня», поэтический мир которого (как всякого подлинно художественного произведения) заключает обширный и глубокий подстрочный смысл. Это по сути — маленькая поэма в стихах, содержание которой не поддается однозначному истолкованию. Она — и о песне, о ее рождении, и об одухотворяющем ее лирическом воспоминании, и о трудностях земного пути...

Свиридова привлекла не только художественная обобщенность произведения С. Орлова. Сам характер образов, лиризм высказывания оказались созвучными художественной натуре композитора. Как писал С. Наровчатов, «по природному дарованию С. Орлов — лирик, и жизнеощущение у него насквозь лирическое... Это как бы широкоэкранная поэзия, где попеременно чередуются, а то и смешиваются лирические и эпиче-

ские кадры. Термин „лиро-эпический" применяется обычно к современным поэмам, я бы его приложил ко всей поэзии С. Орлова»[15]. Эти слова можно с равным основанием отнести и к музыке Свиридова.

Поэт неоднократно обращается в творчестве к теме песни. Данное стихотворение оказалось для композитора особенно благодатным материалом. Порождая явные музыкальные ассоциации и в содержании, и в форме, оно словно «просится» к музыкальному воплощению. В начале его тонко сопоставлены два образа — костер и песня, неожиданно оказывающиеся близкими не только применительно к конкретной ситуации, но и глубже — по их динамике и возвышенно-облаготворяющему воздействию на человека. Лирическая песня разрастается подобно разгорающемуся пламени костра[16]:

Высоко, высоко и тонко
Тенор песню вывел, — она
Все о том, как жила девчонка...
А за тенором, как со дна, —
Бас, упрямый, тяжелый, низкий,
Поднимается на снегу.
И летят светляками искры,
Пропадая, шипя в кругу.

Так же тихо и незаметно, постепенно раскрываясь все полнее и ярче, начинается и хор Свиридова. Композитор, творчески подойдя к поэтическому оригиналу, использовал в музыке все его девять строф[17].

В музыкальном облике хора запечатлелось своеобразное представление о песне, складываемой спонтанно, как живой отклик на внезапно взволновавшее воспоминание. Она возникает на фоне ночного пейзажа и

---

[15] Наровчатов С. О поэзии Сергея Орлова. В кн.: Орлов С. Избранное, т. 1. — Л., 1971, с. 7—8.

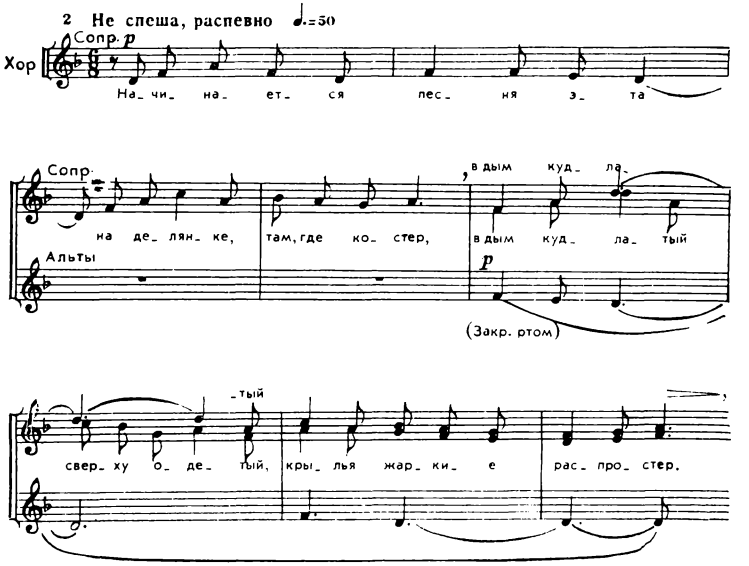
[16] Оба образа имеют лейтмотивное значение в поэзии С. Орлова, периодически возникая то порознь, то вместе. Наиболее емко, метафорично их спаянность отразилась в начальных строках стихотворения военных лет (без названия):

Песня - что-то вроде костра,
Золотому огню сестра.

[17] Текст двух приведенных строф (третьей и четвертой), а также первой строфы частично изменен в хоре. Здесь вновь проявилась высокая требовательность Свиридова к литературной основе, связанная не только с художественной образностью, но прежде всего со спецификой звучания слова в пении.

постепенно осветляет тьму. «Ключом» к стилю, образному строю хора (и ответом на его заголовок) может служить «реплика» солиста-баритона в конце (a tempo), с безыскусной непосредственностью породившей ее речевой интонации: «Так вот песня и родилась». Отсюда та естественная простота языка — прозрачная бесхитростность гармоний, мелодики и голосоведения, — которая составляет «изюминку» сочинения, определяет специфический сплав различных бытовых интонаций (старых городских, современных сельских лирических песен), претворенных художественным воображением композитора.

Этим же можно объяснить и немаловажные детали изложения, в особенности экстраполяцию на собственный тематический материал типичных приемов народного голосоведения, фразировки, фактуры, привлекающих внимание уже в самом начале, в момент песенного зачина:



В партиях женского хора использован прием «подставания» певцов к запевале (роль последнего поручена партии сопрано), вступающих исподволь, незамет-

но — в унисон с поющим и не с начала новой, а с середины начатой «запевалой» фразы. В дальнейшем обильно и разнообразно вплетены подголоски — сначала в верхнем голосе у сопрано (такты 5—6, 9—10), затем у тенора (соло), далее — у баса, альта (вслед за последним тональным отклонением в си-бемоль мажор), снова у сопрано...[18]

Столь же регулярна проводимая от начала до конца произведения мажоро-минорная перекраска на основе последовательно выдерживаемой (только в этом хоре цикла!) диатоники. В роли переменных мажорных устоев выступают обе медианты, поочередно сопоставляемые с главной минорной тоникой *ре*, что создает своеобразный ладовый ритм[19], эффект мерного раскачивания с неизменным возвращением в главную тональность.

Особенно легки и естественны сопоставления с параллельной тоникой. Если отклонения в нижележащую медианту (си-бемоль мажор) сопровождаются привлечением побочной доминанты и новой ступени (*ми-бемоль*)[20], то внедрение фа-мажорных эпизодов, осуществляемое плавными ладовыми модуляциями, ближе к той традиционно-фольклорной ладовой переменности, которая придает сочинению черты народнопесенного склада. Эта переменность связана с настолько прочным объединением близких тональностей, что их чередование воспринимается подчас не как модуляция, а всего лишь как смена гармонии в рамках одной диатонической ладовой системы (см., например, «параллельные проведения»[21] в заключительном девятитакте хора).

---

[18] Вместе с тем хору чужды элементы стилизации в фольклорном духе, и все заимствованные народные приемы либо отдельные элементы стиля творчески переосмыслены композитором и претворены в свойственной ему яркой индивидуальной системе художественных средств (и с расчетом на исполнение в академической манере).

[19] Здесь мы придерживаемся трактовки данного понятия, подробно обоснованной во введении к книге М. Тараканова «Стиль симфоний Прокофьева» (М., 1968, с. 6—14).

[20] Знаменательно, что и этот единственный звук, не укладывающийся в строгую диатонику, воспринимается не как хроматизм, а как естественно-диатоничный элемент мимолетного внутритонального отклонения.

[21] В данном случае асафьевский термин применен в самом буквальном смысле (с учетом возникающего тонального параллелизма).

Отмеченные особенности находятся в тесном взаимодействии с композиционной структурой. Куплетно-строфическая форма образует основной каркас, состоящий из девяти (по числу строф стихотворения) свободно варьируемых восьмитактовых проведений темы (к последнему из них прибавлен один — заключительный такт). На фоне вариационно-строфической основы едва заметно проступают контуры трехчастности. Условно хор можно разделить на три неравных раздела, соотносимые друг с другом по протяженности как 4 : 4 : 1 (по числу тематических проведений в каждом разделе). Хотя данная однотемная композиция по типу развития и внутренним тематическим контрастам не трехчастна, определенные черты трехчастности (гармонической, тембровой) отражают и подчеркивают реальную образно-содержательную двуплановость произведения: в крайних разделах с мягкой задушевностью звучит песня «о том, как жила девчонка за рекой за Шексной одна...» (образование этой смысловой репризы — следствие одного из внесенных Свиридовым изменений поэтического текста), а центральный раздел оттеняет этот образ мужественной суровостью людей, прошедших по «тяжелым земным дорогам». Контраст усилен тембро-гармоническими средствами: в крайних частях преобладают светло-высокие женские голоса (с постепенным подключением в экспозиции мужских — сольных подголосков), а в среднем — плотно-густое звучание мужского хора с эпизодическими подхватываниями напева женскими партиями. За крайними частями закреплена сфера параллельного миноро-мажора, а в середине, наоборот, безраздельно господствует тонико-медиантовое тональное соотношение d — B. В результате каждый образный пласт отмечен особым тонально-переменным «цветом»[22].

Образная реприза (последние девять тактов), в отличие от экспозиции, звучит уже не как явь, а как едва уловимый силуэт исчезающего воспоминания. Последний штрих (фальцет тенора-соло) окрашивает заключительный минорный аккорд светлым отзвуком далекой

---

[22] Это правило не получает исключения и в первом разделе, где появление тональности си-бемоль мажор совпадает со вступлением «упрямого баса» (о котором упоминается в тексте).

молодости (выразительная функция солиста здесь аналогична роли сопрано-соло как символа детства в первом хоре). Замкнутое образное сопоставление, не лишая произведение структурного и художественного единства, делает его динамичным и логически завершенным.

Последний из «Пяти хоров» — «Т а б у н», самый значительный и яркий в художественном отношении, достойно венчает цикл. По верному наблюдению Н. Листовой, его «можно рассматривать как величавый эпилог — гимническое посвящение Родине»[23]. В одноименном стихотворении С. Есенина, положенном в основу хора, картина вечернего сельского пейзажа служит поэту фоном для излияния пантеистического восторга, чувства глубокого единения с гармоничной красотой родной природы. Композитор избрал для хора строфы, в которых наиболее обобщенно выражены эти настроения, опустив часть стихотворения, живописующую детали пейзажа: музыке романтического склада, поэтизирующей реальные образы, противопоказано углубление в мелкие подробности содержания текста. Главное — важно было передать строй чувств художнической личности, остающейся наедине с природой.

В соответствии с замыслом сложилась оригинальная музыкальная форма — трехчастная со свободно варьированной и динамизированной репризой. Своеобразие ее заключается главным образом в *редком* масштабном и функциональном соотношении частей. Средний раздел разросся до необычных для середины размеров (16+ +42+17), причем образно-тематически он вполне самостоятелен и значительно контрастирует своему окружению. Необычна и значительно бóльшая в сравнении с первой частью смысловая нагрузка середины. В отличие от нормативного соотношения первых двух частей простой трехчастной формы, в данном случае средний раздел становится центральным не только по местоположению, но и по реальному значению. В нем концентрированно воплощен ключевой в произведении образ Родины.

Соответственно распределен по разделам и текст: из шести двустиший (половина произведения Есенина) три

---

[23] Л и с т о в а Н. Хоровая музыка. — В кн.: История музыки народов СССР, т. 5, ч. 1, с. 311.

приходятся на середину, в то время как остальные три поделены между крайними частями. Общие контуры, тип трехчастной формы роднят хор Свиридова со стихотворением Есенина, но ее конкретное наполнение — масштабные пропорции, функции частей, характер внутренних контрастов — различны у поэта и композитора. Своеобразие музыкальной формы отвечает существу образно-содержательной трактовки композитором поэтического произведения, частично сказавшейся в самом отборе стихов. Если поэт после свободно-ассоциативной игры метафорами-символами первых строк, не поддающихся однозначной смысловой расшифровке, затем рисует реалистические подробности картины (в середине стихотворения), то композитор строит цепь смысловых контрастов в обратной последовательности.

Наибольшая степень образной конкретности выделяет экспозицию хора — энергичный песенный «зачин» (первые шестнадцать тактов). В широких скачках, неожиданно-угловатых мелодических поворотах, сочетаемых с резко-упругой ритмикой (двойной пунктирный ритм), суровых тембрах мужских голосов запечатлена картина лугового приволья, оживляемого «табунами коней»:

В холмах зеленых табуны коней
Сдувают ноздрями златой налет со дней.
С бугра высокого в синеющий залив
Упала смоль качающихся грив [24].

---

[24] Метафоричность стиха, сложно зашифрованная в первом предложении, и в дальнейшем (по инерции) продолжает оказывать «завораживающее» воздействие, в особенности на читателя с развитым художественно-ассоциативным мышлением. А. Сохор пишет по поводу этих строк: «Поэт, взглянув на свою землю, вдруг увидел ее сказочным краем... Луг превратился в синеющий залив, куда „упала смоль качающихся грив“ табунов...» (цит. изд., с. 148). Не отрицая возможности такой трактовки, упомянем и о правомерности другой: слова «синеющий залив» в данном контексте могут быть поняты и в прямом смысле. Подобная вариантность значений подтверждает невозможность однозначного толкования некоторых метафор — следствие богатства и глубины поэтического мира Есенина.

Заметим далее, что эти строки перекликаются с поэтическим сравнением из его другого стихотворения:

Так кони не стряхнут хвостами
В хребты их пьющую луну.

(см. хор «Душа грустит о небесах», разбираемый ниже). Для уяснения глубинного смыслового подтекста анализируемых сочинений

Начало среднего раздела (тема женских голосов — «Чуть скорее») сопровождается характерным для «смены кадра» резким контрастом. Коренное изменение динамики, фактуры, тембра и, главное, характера музыки связано с переходом от частного плана к общему — обобщенному воплощению красоты родного края, отраженной в чутком восприятии художника. Все средства выразительности направлены на создание нового образа — величественной, объемной панорамы, в масштабе которой отдельные частности, детали — отсветы погасшего солнца, играющий на рожке пастух, эхо, табун — предстают не абстрагированными в своей характерности, но слитыми в целостную мировую гармонию. Кажется, будто воображение поэта вознесло его ввысь, показав землю в ином масштабном измерении.

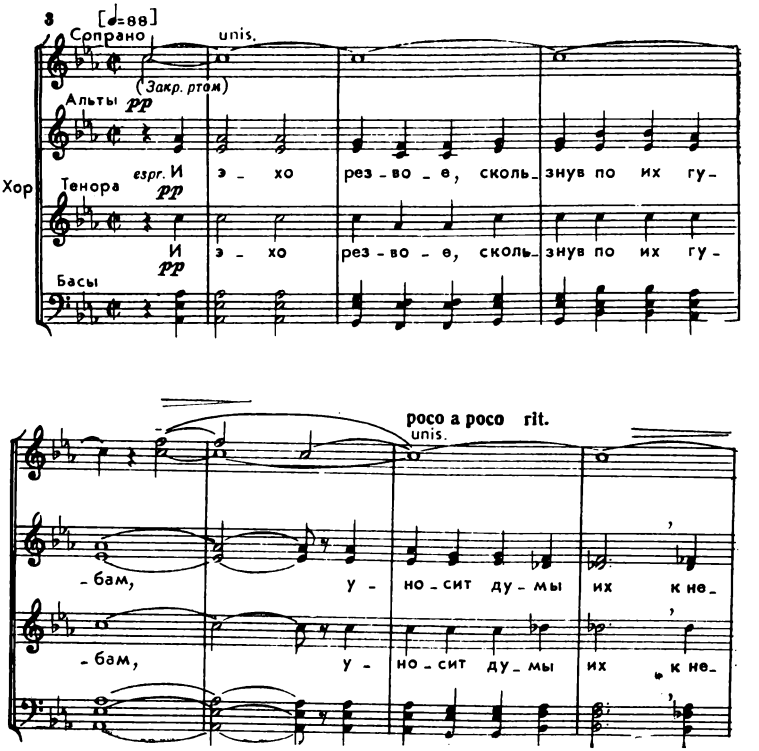
Поэтому середина контрастирует с крайними частями — и ритмической сглаженностью плавной, словно скользящей мелодии, и ладогармонической застылостью (вращением диатонических гармоний вокруг тоники), и силой звучности (pp после *f* первой части). Ощущение необъятного пространства, воздуха передано в музыке простыми, но глубоко впечатляющими в совокупности средствами — разреженностью хоровой фактуры, широтой диапазона звучания (более трех октав). Особенно важен тонический органный пункт — как образно-объединяющий, сквозной элемент середины, сохраняемый

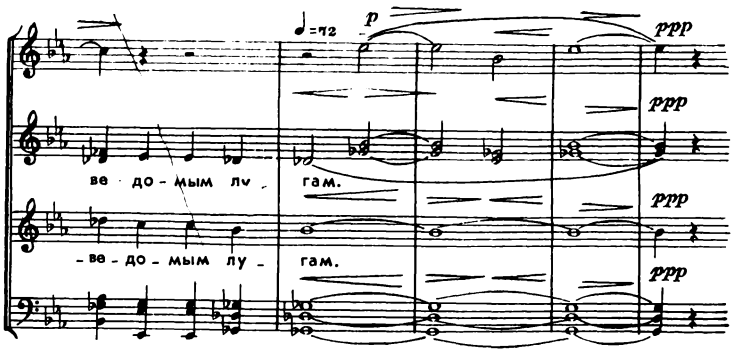
(особенно первого из них) важно учитывать, что образ коня стал для Есенина емким собирательным понятием — синонимом Родины. В нем поэт олицетворял всю уходящую в прошлое старую деревню, самобытно трактуемое «живое» начало, противопоставляемое механическому — «железному гостю».

Уместно вспомнить в связи с этим строки одного из писем поэта: «Конечно, есть прыжки для живого, вроде перехода от коня к поезду, но все это только ускорение или выпукление... Трогает меня в этом только грусть за уходящее милое родное звериное и незыблемая сила мертвого, механического. Вот Вам наглядный случай из этого. Ехали мы от Тихорецкой на Пятигорск, вдруг слышим крики, выглядываем в окно и что же? Видим, за паровозом что есть силы скачет маленький жеребенок. Так скачет, что нам сразу стало ясно, что он почему-то вздумал обогнать его. Бежал он очень долго, но под конец стал уставать, и на какой-то станции его поймали. Эпизод для кого-нибудь незначительный, а для меня он говорит очень много. Конь стальной победил коня живого. И этот маленький жеребенок был для меня наглядным дорогим вымирающим образом деревни...» (Есенин С. Собр. соч. в 3-х т., т. 3. — М., 1970, с. 241—242).

почти на всем ее протяжении и время от времени передаваемый в разные голоса («педаль» в сопрано исчезает лишь в заключающей часть красочной модуляции). И возникающий на этом фоне простой напев в партии сопрано звучит не только как имитация свирельного пастушьего наигрыша, но прежде всего как тихая, словно издалека доносящаяся песня или как вздох затаенного восхищения беспредельностью картины. Эта мелодия, безыскусная, внешне ничем не примечательная — образец высокой степени художественной обобщенности, лаконизма и глубины выразительности.

Но, пожалуй, самый красочный момент середины (и всего хора) — ее заключительные такты, первая образно-смысловая кульминация произведения:





Эта единственная в хоре (и потому особенно яркая, гармонически освежающая) модуляция с — (As) — Ges символизирует осуществление (хотя бы на краткий миг) сказочной мечты — перелет «к неведомым лугам» — и звучит в хоре очень красиво и неожиданно светло: поворот в тритоновую тональность резким эллиптическим сдвигом (Ges-dur вместо функционально подготавливавшегося As-dur) сопровождается контрастом «пусто-гулких» квинтовых созвучий предшествующего раздела («Уставясь лбами, слушает табун») и наполненно-красочного мажорного аккорда с подстраиваемой как обертоновый призвук сопрановой секстой (деталь, образно живописующая «резвое эхо»).

Здесь соседствуют, в сущности, две кульминации (так бывает чаще в симфонической драматургии). Последующая, в начале репризы, отличается предельным уровнем громкости, достижением мелодической вершины сочинения (as^2) и ярко оттеняет первую контрастным сопоставлением тональностей (Ges — c), регистров и общего характера музыки смежных частей. Если «тихая кульминация» ближе к точке золотого сечения формы, выделена ладогармонически, тонально, то кульминационный хоровой возглас репризы открывает торжественное посвящение:

Любя твой день и ночи темноту,
Тебе, о Родина, сложил я песню ту.

Значимость итогового тезиса подчеркнута звучанием на *f* хорового tutti (впервые в сочинении), замедлением темпа (♩ =56 — в полтора раза медленнее темпа кон-

ца середины и почти в два раза — по сравнению с ее началом) и повторением (также единственным) последних слов стихотворения. Завершающая музыкальная фраза — ответ предыдущей — вместе с возвращением главной тональности (после отклонения в параллельный мажор в конце предшествующего предложения репризы) вносит финальное просветление в звучании мажора вместо ожидаемого до минора. Слова и звуки последнего каданса возникают, медленно заполняя гармоническое «пространство», — подобно постепенно обретающим четкость очертаниям знакомого, но отдаляющегося в перспективе образа.

С идейно-синтезирующей ролью репризы связаны ее основные композиционные особенности. Реприза оказывается тематически глубоко обновленной, и все же она отвечает своему назначению замыкающей части. Ее пятый — девятый такты (соответствующие самой значительной — последней стиховой строке) представляют собой гармонически измененный вариант начала второго предложения первой части (т. 9—12). Повторение в репризе не начального, а продолжающего построения первой части становится своеобразным развитием принципа, заложенного в экспозиции: варьированная повторность в пределах экспозиционного периода (8+8) также имеет место не в первой, а во второй фразе второго предложения, тематически близкой ко второй фразе первого предложения (ср. т. 5—8 и 13—16).

Важные выразительные и формообразующие функции выполняет в хоре агогика, прежде всего в середине и репризе, где периодические замедления выделяют наиболее значимые моменты. Начиная с середины темпы постепенно замедляются: ♩ = последовательно 100, 88— poco a poco rit. — 72, 56. Крайняя фаза этого процесса соответствует самому весомому по смыслу заключительному двустишию, которое еще более «укрупняется» расширением (poco rit.) на последних словах фразы. Так темповая динамика становится у Свиридова действенным средством семантико-смысловой акцентуации[25].

[25] Примечательно также влияние темпа на масштабные соотношения частей. Наибольшая по размерам средняя часть хора несколько сокращается по протяженности благодаря подвижному темпу (♩ = 100 и 88), соответственно сглаживая масштабную неравнозначность частей.

Таким образом, хору свойственна общая устремленность, направленность всех средств к яркой финальной концовке, к подаче основной идеи крупным планом. Три части соответствуют трем рельефно выявленным в музыке программно-содержательным пластам, трем сторонам единого образа Родины. Композитор выстраивает их по линии от образной конкретности, характеристичности ко все большей обобщенности, весомости. И заключительная мысль озаряется глубочайшим музыкальным контрастом полярных образных сфер — поэтического вымысла, фантазии и реальной действительности. С патетически экспрессивной кульминацией совпадает возвращение художника в мыслях к земле (ему соответствует репризное замыкание).

Первый хоровой цикл Свиридова — этапное сочинение, открывшее в творчестве композитора новый жанровый пласт и связанные с ним специфические выразительные возможности. В нем обозначились типические черты зрелого стиля Свиридова. Активный подход к литературному первоисточнику обусловил индивидуальное образно-концепционное его переосмысление композитором (иногда очень значительное), связанные с ним в той или иной мере частичные изменения текста и оригинальное музыкальное решение. Поиски новых музыкальных ресурсов выразительности привели к ярким тембро-колористическим находкам, к обогащению средств вокально-хоровой динамики, интонации, драматургии. Цикл объединил произведения разных форм и образных типов в рамках камерного жанра. Подчиненные общей символической идее и раскрывающие отдельные ее стороны, в совокупности они составили органичное художественное целое. Цикл стал одной из вершин отечественной хоровой музыки.

Следующий опус Свиридова для хора без сопровождения — «Два хора» на слова С. Есенина (1967), написанных для однородных составов: первый — для женского, второй — для двойного мужского хора и баритона-соло.

Выбор исполнительских ансамблей в данном случае опирался на принцип контрастного взаимодополнения, причем тембровое сопоставление углублено контрастом настроений, в одной пьесе — лирически-хрупкого, в другой — мужественно-сурового. Возможно, известную роль

при этом сыграл и фактор исполнительской практики (расположенные в середине концертной программы, такие произведения обеспечивают поочередный отдых различных групп смешанного хора). Эти особенности в сочетании со стилистическим единством литературной основы (произведения созданы на слова одного поэта) позволяют рассматривать «Два хора» как своеобразный диптих.

Очередное обращение к творчеству Есенина ознаменовало возврат к излюбленному Свиридовым образно-поэтическому миру. Лирическая тема зазвучала вновь, поднявшись на новый уровень художественно-философского обобщения. В стихотворениях, положенных в основу хоров, преобладает настроение сосредоточенного раздумья при сдержанности выражения чувства («половодье чувств» у поэта уступило место «безбрежью мысли»), особенно во втором хоре с его углубленной философичностью. Пожалуй, наиболее емко и точно это состояние (и общую направленность творческой эволюции композитора в это время) определяют заключительные слова последнего хора: «О, если б прорасти глазами, как эти листья, в глубину!»

Первый из «Двух хоров» — «Ты запой мне ту песню» — один из ярких образцов песенно-хоровой лирики Свиридова. В естественно распетой, ясно-диатоничной мелодии претворены различные жанровые черты. В ней слышатся и интонации крестьянской песни, и (в большей степени) отголоски городского романса. Такое сочетание отнюдь не выглядит эклектичным применительно к данному содержанию. Ведь в нем вместились разные стороны воплощенной действительности: и воспоминание о милой сердцу поэта деревенской жизни, и реально окружавшая его атмосфера городского быта. Недаром в заключение поэт рисует метафорический образ, возникающий в его воображении как ясная мечта, просвечивающая сквозь оболочку туманной яви:

Потому так и сердцу не жестко —
Мне за песнею и за вином
Показалась ты той березкой,
Что стоит под родимым окном [26].

[26] Приведенная строфа несколько видоизменена композитором. В данном случае, в отличие, например, от третьего хора первого цикла, изменения коснулись деталей. Но и в этих мелких разночтениях

Еще один жанровый слой, входящий в сложный стилистический сплав произведения, связан с начальными строками стихотворения, которые приобретают значение символа-посвящения и накладывают свой отпечаток на музыкальный образ, сохраняемый в своей цельности от начала до конца хора:

Ты запой мне ту песню, что прежде
Напевала нам старая мать.

Группа параллельно направленных музыкальных средств производит впечатление мерного покачивания. Убаюкивающая повторность остинатного, переходящего от фразы к фразе ритма в сочетании с однотипными квадратными построениями (4+4+4...) и настойчивым подчеркиванием сильной доли (предписанным авторским указанием: «несколько акцентируя первую четверть в такте») [27], при почти повсеместном тихом звучании (от *pp* в начале до *pppp* в конце) создает отчетливые ассоциации с напевом колыбельной. Не противоречит такому впечатлению и минимальное гармоническое варьирование повторяемого напева (в рамках параллельного миноро-мажора) при неизменном возвращении в кадансах ведущего мелодического голоса к одному и тому же звуку (*фа-диез*).

Специфика песенности, отразившая в музыке особенности образно-поэтического содержания, не могла не сказаться на музыкальной форме хора. Он имеет отчетливую куплетно-строфическую структуру при соответствии числа куплетов числу поэтических строф (4). В этом отношении (а также по характеру музыки, лирической с оттенком грусти) возникает явное сходство с хоровой песней первого цикла — «Как песня родилась». Но, в отличие от нее, в данном случае роль куплетного варьирования сведена к минимуму, за исключением третьего

сказался творческий подход Свиридова к заимствуемому тексту, особая тщательность шлифовки звучащего слова, вокальной фразы. В одном случае изменения вызваны стремлением автора музыки облегчить произношение отдельных слов (что в пении немаловажно), в другом — выравнивание третьей строки (вследствие ее удлинения на один слог) в соотношении с первой строкой облегчает подтекстовку мотива и естественную расстановку ударений.

[27] Основная цель этого подчеркивания — нейтрализовать, сделать менее заметной весомость второй доли такта, выделяемой наибольшей длительностью (и — в конечном счете — сохранить неискаженное представление о метрике хора).

куплета, выполняющего функцию, близкую развивающей середине трехчастной формы[28]. Из четырех куплетов только третий начинается не в главной тональности, а в параллельном мажоре, и тематически трансформирован (вторая его половина варьирована менее значительно).

Кочующая из куплета в куплет ладовая переменность расцвечивает напев красками противоположных ладовых наклонений (контраст сопоставления параллельных тональностей особенно выразителен на гранях куплетов) и создает эффект гармонической светотени. И если периодические минорно-мажорные переливы в какой-то степени передают смену оттенков печали и светлой мечты в последовательности, то с введением подголоска в последнем куплете (унисон трех сопрано) образ как бы раздваивается, развиваясь далее одновременно в двух параллельных плоскостях: одна соответствует продолжаемой доверительно-интимной беседе, другая дает объект как бы в перспективе, унося воображение художника к далекой мечте, олицетворенной в образе березки (вновь персонификация светлого воспоминания в сольном тембре). Автономия и функциональное различие двух образных планов рельефно подчеркнуты соотношением исполнительских нюансов: хор — *mp*, соло — *pp*. Последняя фраза (четырехтактовое кодовое дополнение, возвращающее главную тональность си минор после ладовой модуляции в параллельный мажор) звучит как тихая, замирающая вдали песня.

Второй хор — «Душа грустит о небесах», — как отмечалось выше, образует в соотношении с первым яркий дополняющий контраст. Это резкий поворот от «скромной», по-земному человечной лирики к думе о высшем смысле бытия, рефлективному ощущению причастности личности к бесконечному, космически-иррациональному. Поэт словно воспаряет над землей, как бы охватывая Вселенную мысленным взором:

Понятен мне земли глагол.
Но не стряхну я муку эту...
Как отразивший в водах дол —
Вдруг в небе вставшую комету.

Воплощенное в музыке настроение глубокого раздумья, аскетической строгости оправдывает ограни-

[28] Весомость развития, контраста в этом куплете все же не столь велика, чтобы можно было считать его серединой.

чение тембровой палитры рамками сумрачного, красочно-приглушенного звучания мужских голосов. Преобладание возвышенно-духовной сосредоточенности, эмоциональной сдержанности подсказало композитору идею обратиться в поисках адекватного стилистического воплощения поэтического образа к старинной форме русского хорового концерта. Вместе с тем образный строй произведения лишен оттенков религиозной отрешенности, умиротворенно-молитвенной благости. Как бы ведя беседу с самим собой, поэт не впадает в абстрактно-мистическую экзальтированность, но со свойственной ему непостижимой чуткостью читает «язык» окружающей природы, созвучной прихотливым нюансам душевных движений. Соответственно и в музыке выражено не архаически-застылое, но живое, активное начало. Здесь в полной мере проявился индивидуально-творческий подход композитора, одинаково чуждый и стихийно-необузданному произволу в трактовке поэтического первоисточника, и поверхностно-эстетскому стилизаторству. Свиридов услышал в есенинском коренное общерусское, во многом созвучное с творчеством великих предшественников и современников «последнего поэта деревни» и оригинально воплотил угаданное глубинно-национальное начало через претворение черт старинного жанра.

Мужественной активностью отмечен сквозной торжественно-суровый мотив солиста, периодически подхватываемый хором. Принцип использования сольно-хорового ансамбля имеет место во многих хорах Свиридова (в том числе и некоторых рассмотренных выше). Но в сравнении, например, с хором «Об утраченной юности» соотношение солиста и хора, их роль в общем ансамбле совершенно иные. Хотя и здесь повествование ведется от первого лица, но «рассказчик» не персонифицирован (как в первом случае) в сольном тембре, его роль распределена между всеми компонентами исполнительского ансамбля, причем солист и хор, как правило, звучат порознь, в форме чередования-диалога, типичного для концертных жанров.

Черты концертности проявились и в фактуре сложной, двенадцатиголосной двуххорной композиции, довольно редкой для хоровой музыки нашего времени, но обычной для жанра партесного концерта XVII века.

Концертный принцип диалога-состязания лежит в основе драматургии сочинения и образует оригинальную форму с чертами вариационности, построенную на постепенном, многофазном развертывании темы методом прорастания[29]. Этому принципу соответствует начальная структура темы, включающей два необходимых разнокачественных и взаимодополняющих компонента: исходный мотив-тезис — тематическое ядро и его развитие (см. пример 4).

Поначалу ядро темы излагается только в партии солиста, а продолжающее развитие — у хора, тогда как в дальнейшем эта регламентация становится менее строгой.

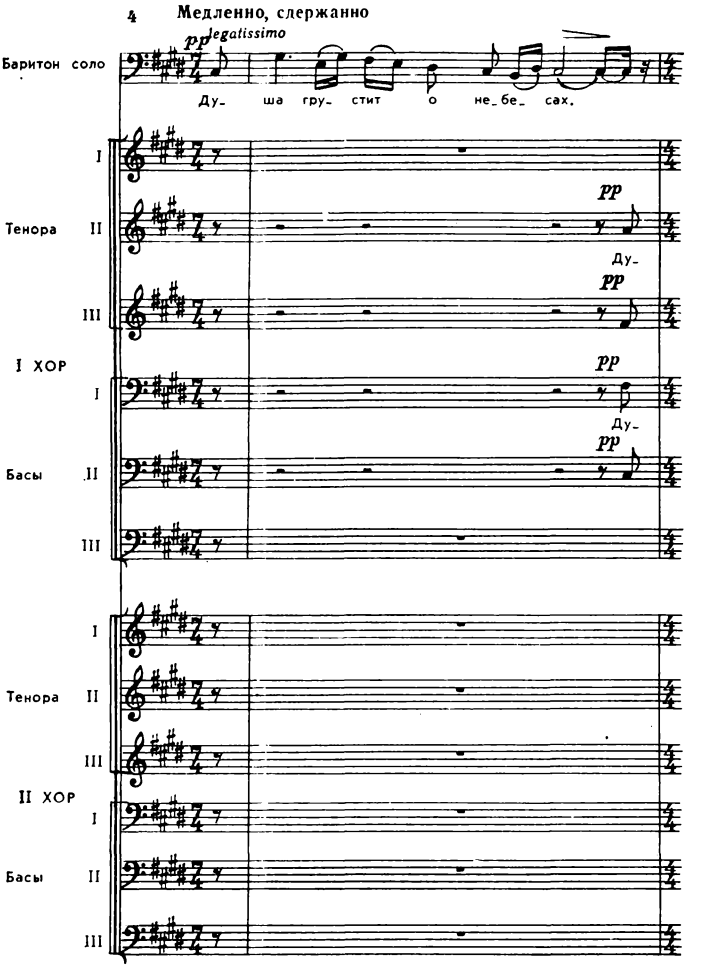
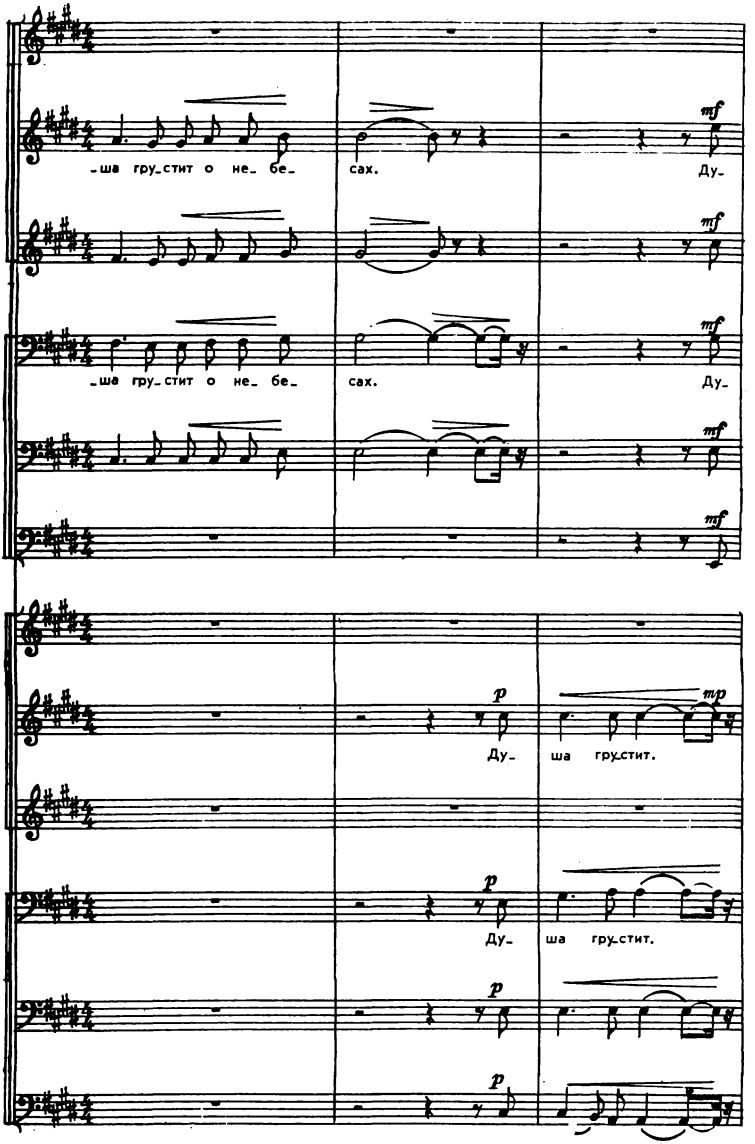
Прежде всего на изменении соотношения названных компонентов темы и основана динамика формы. Это соотношение остается почти неизменным, стабильным лишь в плоскости структурно-масштабной: если принять за времяизмерительную единицу один такт основного размера — $^4/_4$, то протяженность тематического ядра будет равна примерно двум тактам (семь-восемь четвертей[30]), а протяженность каждой фразы последующего тематического развертывания — шести-семи тактам. В сфере же интонационно-тематической и тональной развитие динамично и устремлено к яркой кульминации. Каждое из пяти проведений тематического зерна имеет собственное, ни разу не повторяющееся продолжение, причем как бы в противовес несколько статичной роли сольного «зачина», мелодически почти неизменного, хоровые подхваты-продолжения каждый раз насыщаются новым тематически-образным содержанием, и относительная роль хора неуклонно повышается вплоть до кульминационного проведения ядра-рефрена, впервые порученного мощному хоровому tutti.

Четкую линию замкнуто-динамической волны придает произведению и тонально-гармоническое развитие. В первом проведении темы оно ограничено рамками строгой диатоники с характерно свиридовскими красочными «переливами» тонической минорной и медианто-

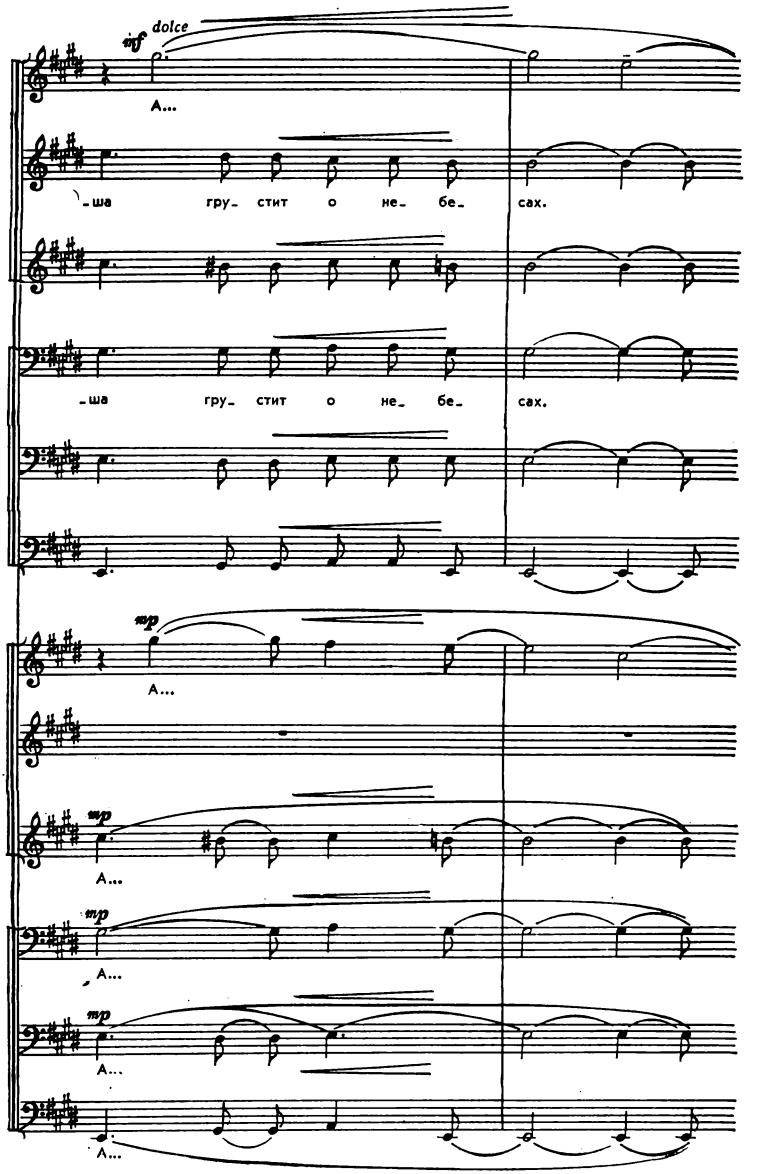
[29] Термин и явление тематического прорастания подробно рассматриваются в работе: Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме. — М., 1967.

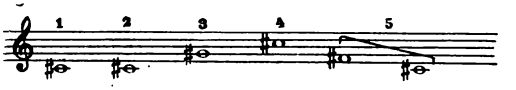
[30] Желая резче подчеркнуть внутреннее единство, монолитность тематического ядра, композитор записывает его первые три проведения (у солиста) в рамках одного удлиненного такта.

вых мажорных гармоний. Во втором — те же медианты становятся побочными тониками вследствие соответствующих тональных отклонений, как бы «раскачивающих» основной строй. Третье проведение — полностью доминантовое — вносит противоречие, подготавливающее кульминационное, напряженно-драматичное звучание темы (октавой выше по сравнению с начальным). Наконец, заключительное, пятое проведение ознамено-



mf
-ша гру-стит о не- бе-
сах.
Ду-
mf
-ша гру-стит о не- бе-
сах.
Ду-
mf
mf
mf
p
mp
Ду-
ша гру-стит.
p
Ду-
ша гру-стит.
p
p


inf dolce
A...
-ша гру- стит о не- бе- сах.
-ша гру- стит о не- бе- сах.
mp
A...
mp
A...
mp
A...
mp
A...
A...

вано еще одной высотной позицией тематического ядра (вновь у солиста) — на уровне субдоминанты, с последующим хоровым «ответом» в главной тональности (своеобразный «растянутый» плагальный каданс). Так образуется классически четкая тонально замкнутая структура с элементами симметрии:

Динамический профиль произведения гибко отражает его эмоциональный строй, основная особенность которого заключается в постепенной трансформации образа от созерцательного, возвышенно-мечтательного в первых двух проведениях к сурово-патетическому в кульминации, подобной внезапно озаряющему сознание роковому прозрению, а затем — в стадии послекульминационного спада — к затаенно-сумрачной философичности. Связывающее эти основные образные константы развитие проходит через промежуточные фазы — важнейшие побочные тональные сферы — доминанты и субдоминанты. Первая из них соответствует состоянию смутной тревоги ожидания, предшествующего раскрытию смысла загадочных символов («То сучья золотых стволов как свечи теплются пред тайной»). Субдоминантная неустойчивость, знаменующая перелом в тональном развитии от центростремительной к центробежной направленности, совпадает с моментом смыслового возврата из мира субъективно-личностных переживаний в сферу образов одушевляемой природы («Так кони не стряхнут хвостами в хребты их пьющую луну»).

В плане образной многослойности произведения своеобразна дифференциация исполнителей по их семантической роли. Интонационно статичный лейтмотив солиста-баритона несет в себе черты холодно-рационального начала, тогда как партия хора, наоборот, вмещает все богатство оттенков душевных движений. Диалог исполнителей символизирует, таким образом, скрытую диалектику борьбы противоположных начал — логически ясного, волевого и интуитивно изменчивого, спонтанно развертываемого. Поэтому мотив-тезис получает каждый раз иное, перманентно модифицируемое развитие. Дра-

матургический прием чередования контрастных тембров, вызывая внешнюю ассоциацию с атмосферой торжественно-культовой приподнятости, служит не только средством обобщения через жанр, но и, что намного важнее, создает выразительную полифонию двух образных планов.

Так музыка углубляет и досказывает, расслаивает и объединяет сложный, многогранный образ, афористично выраженный в немногословном есенинском стихе.

Заключительные строки стихотворения «Душа грустит о небесах» стали не только смысловым завершением «Двух хоров» на слова С. Есенина, но и отправным пунктом, символическим импульсом для дальнейшего творческого пути Свиридова в хоровом жанре a cappella. Впоследствии внимание композитора все больше направляется на углубление национально-стилистической почвенности своего искусства, поиски органичной преемственности, слиянности с изначальными истоками русской музыки.

Если в только что рассмотренном хоре связь со старинной русской певческой традицией была косвенной и проявлялась в некоторых аспектах музыкальной формы, то в хорах к драме А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (1973) она получает опору и подтверждение также в содержании[31]. Задуманные как музыкальные иллюстрации к театральному спектаклю и естественно выдержанные в общем стилистическом ключе, эти хоры образовали органичный, цельный цикл. Вместе с тем законченность и самобытность каждого хора допускает возможность их раздельного концертного исполнения (именно так — разделенные эпизодами сценического действия — они звучат и в ходе спектакля).

Музыка, включающая стилистические элементы старинных культовых жанров, служит одним из средств воспроизведения исторической обстановки, воссоздает общий колорит дворцовой атмосферы конца XVI века. Каждый из трех хоров по-своему решает эту задачу. «Любовь святая» — художественно наиболее обобщен-

[31] Использование текста из обихода православной службы как художественный прием обобщения через жанр встречается здесь у Свиридова не впервые. Напомним вкрапление эпизода «Ныне отпущаеши» в развитие второй части «Патетической оратории», выполняющего функцию яркого драматургически-смыслового контраста.

ное, яркое воплощение лирико-философского начала. «Молитва» — оригинальное претворение характера культовых песнопений, «Покаянный стих» — самобытная образно-стилистическая интерпретация песнопений калик перехожих, продолжающая традицию, которая ведет свое начало от оперы «Борис Годунов» Мусоргского.

Все три хора написаны для смешанного состава, причем один из них («Молитва») — для двойного смешанного хора. В этом отношении он ближе других к мужскому двухголосному «Душа грустит о небесах» (в первом разделе «Молитвы» звучит также только мужской хор). Но в отличие от более раннего, это сочинение не связано с использованием диалогического чередования хоровых групп в такой степени, которая свойственна жанру хорового концерта. Композитор не стремится здесь к антифонности и производимому ею акустико-стереофоническому эффекту. Контрапунктирующие хоровые ансамбли имеют почти полностью тождественные партии, различающиеся в некоторых местах лишь типом вокализации: первый хор поет с произнесением текста, второй — на гласную. Такое разделение позволяет в известной мере создать впечатление объемности, звуковой перспективы и, кроме того, способствует (благодаря неодновременности цезур в разных хорах) слитности, неразрывности протяженных музыкальных фраз (эффект «выписанного цепного дыхания»).

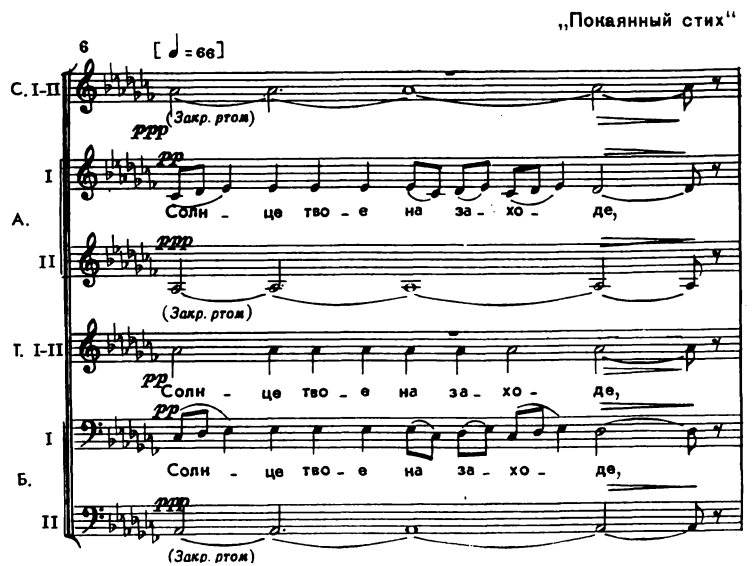
«Молитва» и «Покаянный стих» взаимно близки как по преобладающему общему настроению, так и в отношении некоторых особенностей формы [32]. В характере тематизма, его развитии, фактуре, динамическом профиле, метрике оба произведения имеют много общего.

Настроение суровой сосредоточенности в духе знаменного распева не противоречит в этих хорах впечатлению сдержанной мощи, духовной раскрепощенности. Музыка лишена оттенков смиренного благочестия, молитвенно-поникшего безволия. В ней ощущаются скрытые могучие силы, постепенно и неуклонно разворачивающиеся, высвобождающиеся из-под спуда в ярких

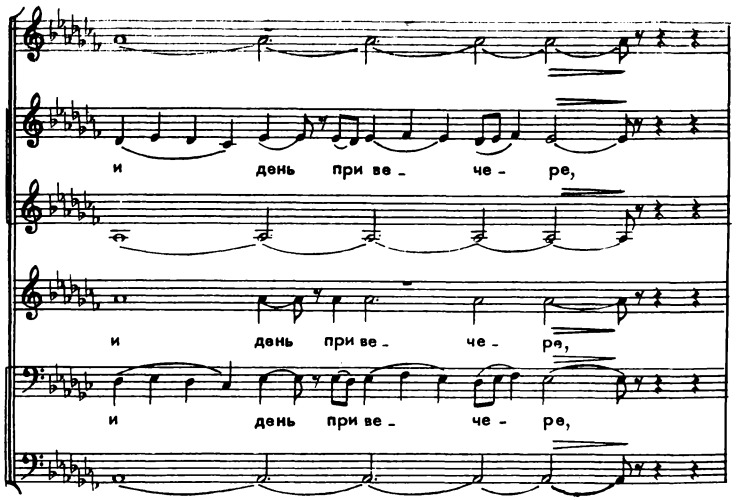
[32] Текст «Молитвы» заимствован из культового обихода, слова и начальная интонация «Покаянного стиха» — из стихиры Федора Крестьянина (XVI век) в расшифровке М. Бражникова.

кульминациях. Невольно вспоминаются бессмертные создания Мусоргского — гениально решенные хоровые оперные сцены «Хованщины», «Бориса», и через них ассоциативная арка перекидывается к русской старине, запечатленной в исторических полотнах Сурикова, Репина.

Прежде всего обращают на себя внимание скупоразмеренные, строго диатоничные интонационные обороты (структурно и стилистически близкие попевкам знаменного распева), вариантно повторяемые в рамках небольшого диапазона и медленно, как бы нехотя развертываемые в общем для обоих сравниваемых произведений неторопливом темпе (Andante ♩ =66). Еще один прием, характерный для хорового стиля православной церкви, — длительные унисонные «педали» («исоны»), служащие гармоническим фоном для развертывания мелодии в нижнем или среднем голосе (в знаменном многоголосии основная мелодия всегда звучала в среднем голосе [33]):



[33] В «путевом» распеве она выделяется специальным термином «путь» и звучит в окружении «верха» и «низа».



В «Молитве», кроме того, использована своеобразная «передача» педали в момент подключения женских голосов — от мужского хора через корифеев к смешанному, создающему протяженный аккордовый фон, на котором ярко выделяется тембр подхватывающего мелодию солирующего альта. Свободно-переменная метрика, всецело подчиненная прихотливой непериодической структуре текста, служит некоторой компенсацией простоты и выровненности ритмического рисунка. Известная аналогия прослеживается и в динамическом рельефе хоров, в принципе контрастного сопоставления разных уровней звучности. В обоих случаях поначалу использована только часть хорового ансамбля с последующим переходом к хоровому tutti. Создаваемая таким образом тембровая драматургия не сопровождается, однако, обычным в таких случаях динамическим crescendo.

Неожиданное forte subito, сменяющее на короткое время (три с половиной такта) тихую звучность, ярким бликом выделяет кульминационные зоны на фоне доминирующего ровно-приглушенного звучания (*ppp* — *f* — *ff* — *p*; *pp* — *f* — *pp*). Такие резкие динамические перепады силы звука — также отличительная черта

хорового концертного жанра с ярко контрастными сопоставлениями, особенно выпуклыми в условиях храмовой акустики.

Хор «Любовь святая» занимает в данном цикле особое место. Он написан для смешанного состава и сопрано-соло на народные слова [34]. В сравнении с двумя другими этот хор стилистически ближе к современной музыке по своей композиционной структуре, типу ладогармонического и фактурного склада. Но и в нем достаточно отчетливо проявилась связь со стилистикой знаменных песнопений. При большой внутренней сдержанности, глубина и сила выражения примечательным образом сочетались с характерным для искусства Свиридова (особенно в последнее время) необычайным лаконизмом, скупостью музыкальных выразительных средств как следствием сознательного самоограничения.

По замыслу композитора, исполнители — и хор, и солистка — должны петь очень сосредоточенно, сурово и аэмоционально, внешне ничем не проявляя субъективного отношения к исполняемой музыке. Это качество музыки заставляет обратить на нее особое внимание, прислушаться к ней [35]. Ибо она адресована не поверхностно-чувственному восприятию, но проникает в глубь души, апеллирует к чувству опосредованно — через мысль о величии исторического прошлого народа.

Несмотря на привлечение текста духовного стиха, музыка хора по своему выразительному смыслу значительно шире традиционной образной сферы данного жанра.

В скупых строках литературного текста встает афористически переданный образ человеческих страданий во имя чистоты возвышенного чувства:

Ты любовь, ты любовь, ты любовь святая,
От начала ты гонима, кровью политая.

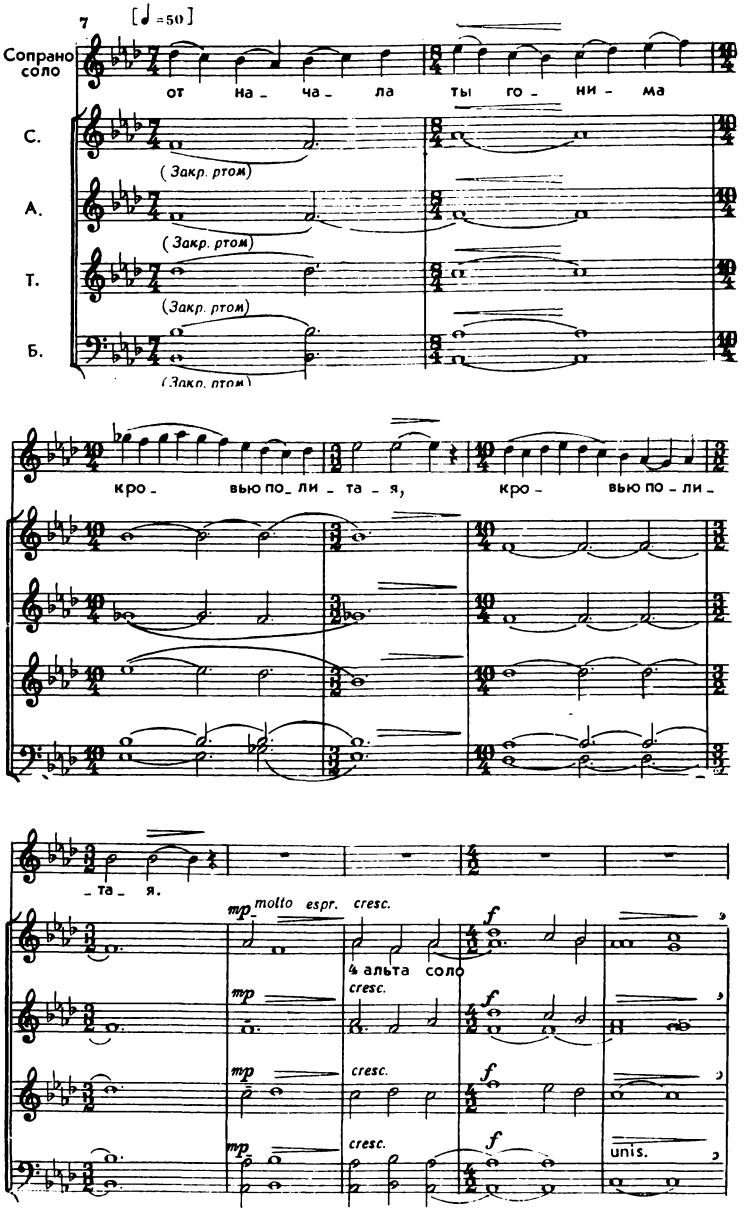
---

[34] Текст относится к одному из наименее изученных фольклорных жанров (в прошлом особенно широко бытовавшему среди раскольников) — жанру духовного стиха.

[35] Точно так же сухие факты истории, изложенные на страницах древних летописей объективно-бесстрастно, говорят как будто бы немного, давая лишь скупую информацию. И вместе с тем свободная от субъективных толкований правда пробуждает в воображении множество чувств, мыслей, ассоциаций.

Такова и музыка хора: в ней нет ничего внешне эффектного, театрально-условного. Все просто, аскетично, сурово. Углубленная философичность органично сочеталась с песенной распевностью. И в то же время нет ощущения эстетски-рационального стилизаторства. Предельная концентрированность литературной первоосновы в известной мере определила миниатюрность масштабов хора: простая трехчастная форма уложена всего в двадцать семь тактов (8+11+8). Но и в таких тесных пределах композитору удалось вместить глубокое образное содержание. Вновь в искусстве Свиридова зазвучала тема Родины, на этот раз — в событиях далекого прошлого, ощущаемого художником как близкое и родное, гражданственно-личное и потому созвучное нашему времени возвышенным строем размышления о трагических судьбах людей, ставших жертвами необратимого хода истории [36]. Композитор усиливает, углубляет социально-историческое звучание трагедии гибким использованием хора. Хор в «Любви святой», поющий без слов, выполняет важную (отнюдь не второпланово-аккомпанирующую) функцию, близкую роли хора в античной трагедии (интонируемый текст произведения полностью сосредоточен в партии сопрано-соло). Достаточно сказать, что драматическая кульминация в конце середины произведения, связанная с достижением наивысшего уровня звучности (*f*), совпадает с «сольным» выступлением хора (без солистки), продолжающего мелодическое развитие и доводящего нагнетание трагедийного пафоса до апогея (см. пример 7).

Сила воздействия этой музыки обусловлена, конечно, не самой направленностью ее стилистической ориентации, но творческим характером, органичностью претворения глубинных, исконно национальных корней. Хор этот — не реставрация средневековых распевов, не

[36] Примечательно высказывание автора пьесы: «В отношении Шуйского и Годунова Федор играет роль древней греческой судьбы, толкающей своих героев все вперед к неизбежной катастрофе, с тою разницей, что Федор не отвлеченная идея, но живое лицо, имеющее само свою судьбу, которая истекает из его характера и действий. Таким образом, трагедия является как бы сплетенною из двух отдельных драм, из коих одна имеет предметом фактическую борьбу Шуйского с Годуновым, другая — моральную борьбу Федора с окружающим его миром и с самим собою» (Толстой А. К. Собр. соч. в 4-х т., т. 3. — М., 1969, с. 496).

7
[♩=50]
Сопрано соло
от на - ча - ла ты го - ни - ма
С.
(Закр. ртом)
А.
(Закр. ртом)
Т.
(Закр. ртом)
Б.
(Закр. ртом)
кро - вью по - ли - та - я, кро - вью по - ли -
- та - я.
mp molto espr. cresc.
4 альта соло
f
mp cresc.
f
mp cresc.
f
mp cresc.
f
unis.

сколок с традиционно-культовых образцов, но прочный сплав черт архаического музицирования и современного — индивидуального стиля автора музыки. Приметы такого синтеза наблюдаются во всех основных элементах музыкального языка. В ладогармонической сфере это строго выдержанная диатоника с опорой на трезвучные аккорды, фонически освеженные натурально-ладовыми оборотами. Построение мелодии почти исключительно из секундовых интервалов, избегание скачков придает ей характер плавного скольжения. Архаическая строгость интервалики сочетается со свободной секвентностью развития мелодии (прием, сложившийся в русской музыке значительно позднее эпохи расцвета знаменного пения). Простые гармонии, свойственные старинному стилю (трезвучия, «пустые» квинты), соседствуют с более наполненными, ярко-диссонантными свиридовски красочными созвучиями (например, аккорд «святой любви», заключающий крайние части). Тональная определенность, тематически замкнутая трехчастность совмещены с избеганием классически ясных кадансов, стремлением к непрерывности, текучести гармонического движения, результатом чего стали характерно-неустойчивые окончания крайних частей, ассоциирующиеся одновременно и с типичной для ранних ладовых форм переменностью, и с новейшей тенденцией к бесконечной, «открытой» форме. Примечательны и «педальные» хоровые звучания, свободно-переменная метрика при незатейливом ритмическом рисунке.

Эти особенности создают тот колорит суровой архаики с оттенком величественной степенности, который близок художественному миру русского средневековья, со сдержанной величавостью распевов, строгими фресками, мягкими линиями архитектурных орнаментов. В медленно чередующихся гармониях, в педальных звучностях, тяготеющих к бесконечному («цепному») дыханию, запечатлены и широкое раздолье степных просторов, и призывное гуденье колокольных перезвонов с плотностью обертонового наполнения тембра и характерной для храмовой акустики гулкой реверберацией парящих звучаний. Венчающий сочинение волшебно-колокольный гармониетембр высветляет общий сумрачно-тусклый колорит и повисает в своей неразрешенности как вопрос о конечном смысле земной юдоли.

Композитор по-своему прочел философский подтекст трагедии Толстого и воссоздал в звуках могучую подспудную духовную силу народа, не истребимую ни казнями, ни гонениями, ни неисчислимыми бедствиями и страданиями. Как бы продолжая мысль Есенина, грезившего «прорасти глазами... в глубину», Свиридов стремится в музыке к постижению главного, потайного смысла, первопричины событий.

Особое место в творчестве Свиридова занимает «Концерт памяти А. А. Юрлова» (1974) для смешанного хора a cappella. Написанное в форме трехчастного цикла, это произведение отличается необычайной цельностью, обусловленной общим для всех частей воплощенным в музыке чувством боли от утраты человека, художника, с именем которого в советском хоровом искусстве объединяется очень многое. Композитора связывала с дирижером многолетняя творческая дружба.

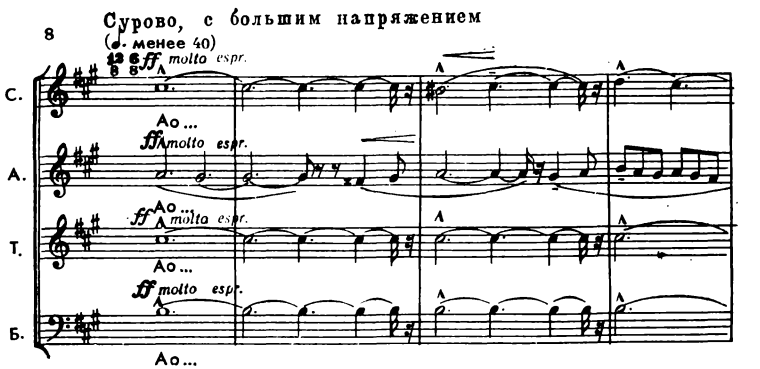
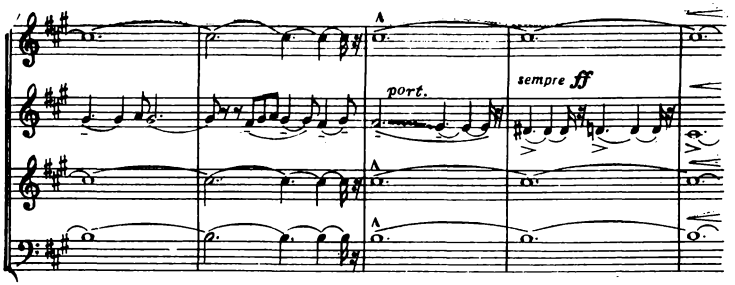
Части «Концерта» имеют подзаголовки: первая — «Плач», вторая — «Расставание», третья — «Хорал». Отсутствие вокализируемого текста определило непосредственность эмоционального высказывания, свободу творческого воображения, не скованного семантической конкретностью слова, высокую степень художественно-образной обобщенности [37]. Благодаря своим художественным достоинствам и широте вызываемых образных ассоциаций музыка «Концерта» служит своеобразным «звуковым монументом»...

Каждая часть представляет собой относительно законченную миниатюру (первые две части заканчиваются на доминанте, «требующей» продолжения), а вместе они слиты в целостный цикл, скрепленный единством настроения и общей логикой тонального плана: fis (первая часть) — fis (вторая) — cis — Cis (третья), уподобленного грандиозному плагальному кадансу. Венчающий его заключительный аккордовый мажорный каданс (также плагальный) воспринимается как возвышенное просветление. Обе минорные тональности — традицион-

[37] Меньшая конкретность содержательного смысла такой музыки и больший диапазон рождаемых ею образных ассоциаций используется в хоровой исполнительской практике. Не случайно переложения для хора ряда инструментальных сочинений часто сопровождают, например, траурные церемонии («Грезы» Шумана и Бородина, «Сладкая греза» Чайковского и др.).

но скорбные (вспомним фа-диез-минорный плач Ярославны из оперы Бородина «Князь Игорь», до-диез-минорные прелюдии Шопена, Скрябина ор. 11, четвертую часть поэмы Рахманинова «Колокола», заканчивающуюся аналогичным просветлением в ре-бемоль-мажорной коде).

Части «Концерта» сгруппированы по принципу взаимодополнения и раскрывают в последовательности различные оттенки скорбного размышления. Если крайние части образно близки друг другу как эмоциональные стадии развития по существу одного чувства, то средняя часть дает некоторую разрядку эмоционального напряжения, усиливая (по контрасту) воздействие музыки крайних частей.

Первая часть — «П л а ч» — отличается чрезвычайно строго выдержанной от начала до конца фактурой. По существу это плач (molto espressivo) для одной альтовой партии в сопровождении остального хора. Аккомпанирующие партии создают статичный, жестко диссонантный гармонический фон, одноцветно окрашивающий музыкальную ткань; фонические и ладо-функциональные свойства сохраняемого почти на всем протяжении первой части созвучия (разрешаемого лишь в заключительном кадансе) — акустически острые, вибрирующие «биения» секунд (неизменная большая секунда мужских партий время от времени обостряется малосекундовыми сдвигами в партии сопрано):

В этом функционально неустойчивом гармоническом сочетании образно воплощено состояние неотступно сверлящей боли, близкое психологическому шоку, мрачному оцепенению. Сходно воздействует на слушателя и общая плавно ниспадающая линия интонаций, и неоднократные вариантные повторения мелодии в солирующей партии (часть написана в форме периода из двух предложений, первое из которых повторено в сокращенном на один такт виде, а второе представляет собой измененный поначалу и также сокращенный вариант первого[38]).

Отмеченные особенности наряду с однотипным в каждом построении динамическим профилем создают общий характер прерывистых ламентаций с периодическими возгласами-стенаниями. В результате возникает своеобразный мелодический рельеф с внезапно подкатывающими и мерно ниспадающими волнами интонационной экспрессии. Заключительные аккорды каданса несколько смягчают горечь предшествующих скорбных излияний, давая некоторую акустико-фоническую (но не функциональную) разрядку в звучании консонантных гармоний, сменяющих длительно доминировавшие диссонантные. Заключающая часть доминанта оставляет слушателя в состоянии напряженного ожидания...

Вторая часть — «Расставание», — не внося резкого контраста в образно-драматургическое развитие, представляет собой временный уход от основной линии

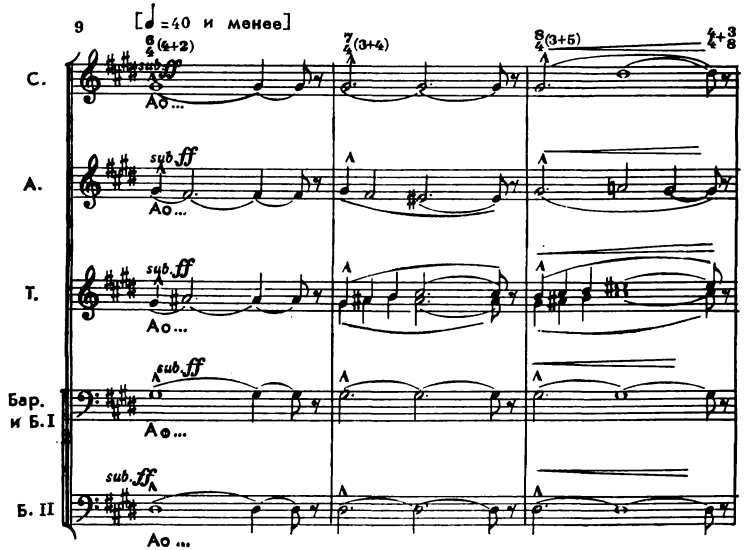
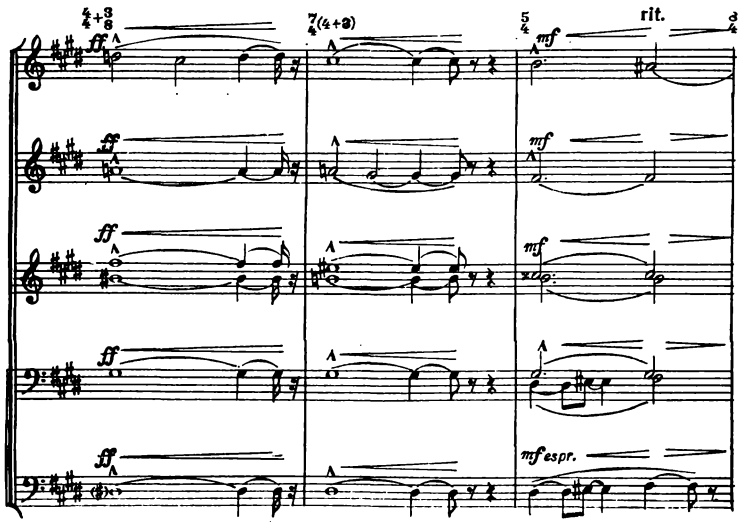
[38] Типичный для Свиридова прием оригинального видоизменения принципа классической повторности, имеющий место и в ряде других его сочинений.

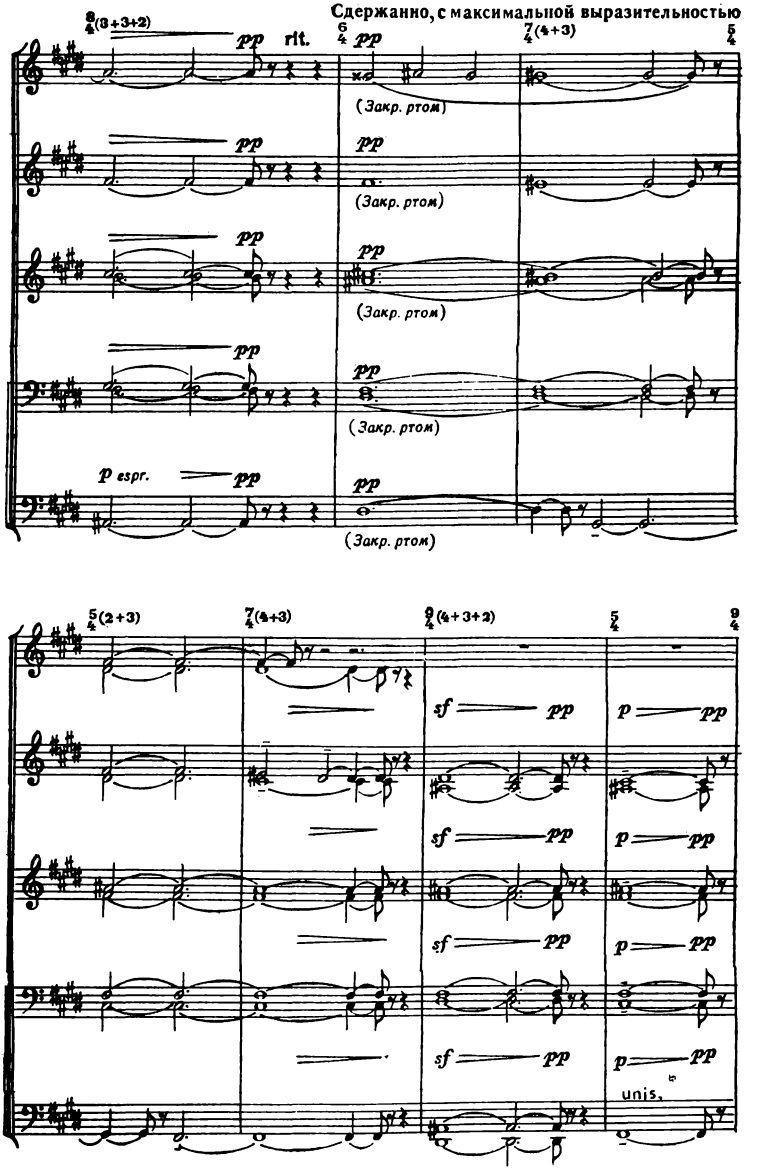
образного развития и оттеняет скорбь смещением действия в иную эмоциональную сферу — мир светлых воспоминаний и горестного размышления с оттенком меланхолии. Некоторое смягчение скорби отвечает назначению данной части как промежуточной (в первой редакции она называлась «Интермеццо»)[39]. Простая трехчастная форма с относительно широко развернутой серединой (8+17+9) не содержит глубоких образно-тематических контрастов. Введение в репризу сольного тембра сопрано (лейттембр юности), дополняющего общий романтический колорит, служит символическим напоминанием о мечте, уносящейся в бесконечную даль. Выразителен эффект имитации откликов-эхо в партии солистки и соответствующие им исполнительские нюансы «зова» и «ответов» — dolce, portamento; *p—pp*. Намеченный легким штрихом хрупкий образ как бы истаивает подобно неуловимо исчезающему сновидению.

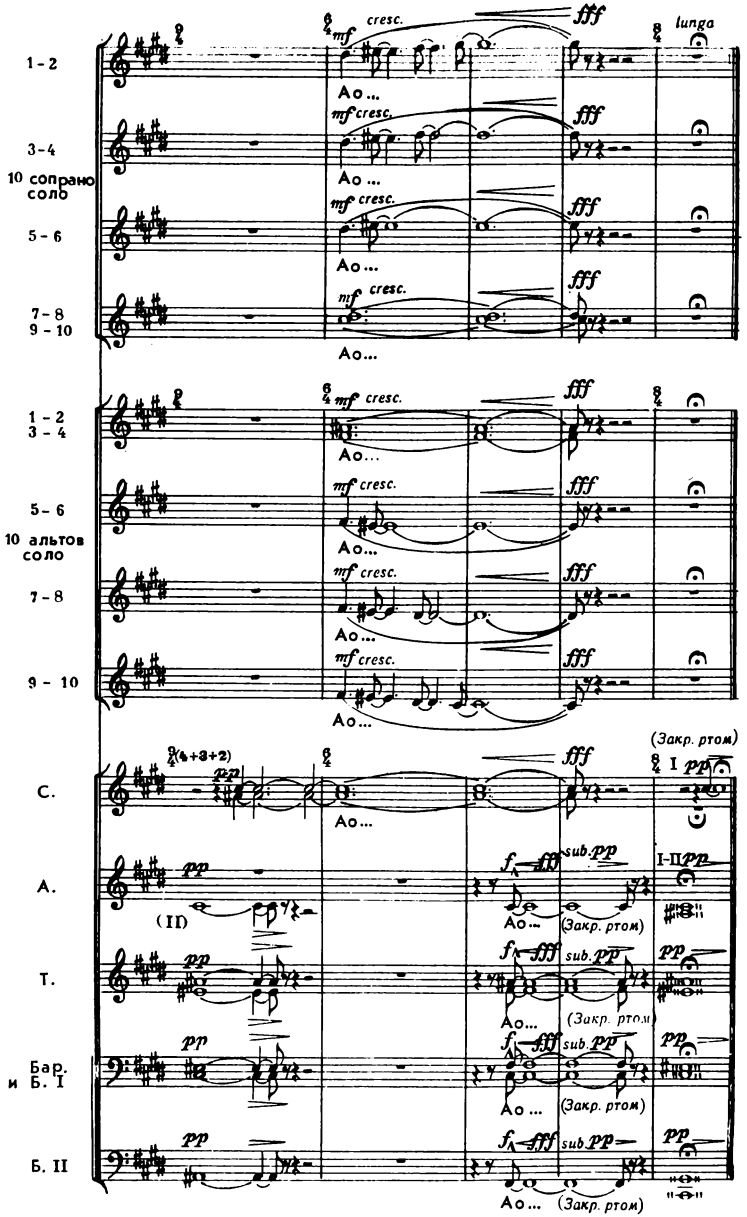
Третья часть — «Хорал» — наивысший этап развития скорбных настроений, достигающих здесь своего апогея. Примечательная особенность финала — в его динамической соотнесенности с первой частью по принципу обратной волны: если в первой части последовательно осуществлено динамическое свертывание, интонационное ниспадание, то здесь общая направленность динамики противоположная — происходит постепенное накопление экспрессии, нагнетание напряженности, преобладает мелодическое восхождение. Характерные для «Плача» погруженность в состояние трагической безысходности, эмоциональная заторможенность сменяются здесь скорбно-патетическими распевами-стенаниями, которые неуклонно ширятся, нарастают. Этот процесс протекает зигзагообразно, как бы с преодолением внутреннего сопротивления (см. пример 9).

Движение вверх, к высшей точке эмоционального накала происходит многофазно, отдельными, все более энергетически наполняющимися импульсами. Таким образом, «Хорал» не только в рамках общей драматургии «Концерта», но и в самом себе содержит динамическую волнообразность.

---

[39] Оно отчасти объясняет и непритязательность тематизма, наименее индивидуализированного в сравнении с другими частями и навевающего легкие ассоциации с романтическим стилем.

9
[♩=40 и менее]
6/4 (4+2)
7/4 (3+4)
8/4 (3+5)
4/4+3/8
С.
А.
Т.
Бар. и Б.I
Б. II
sub. ff
Ao...

4/4+3/8
7/4 (4+3)
5/4
3/4
rit.
ff
mf
mf espr.


Сдержанно, с максимальной выразительностью
8/4 (3+3+2)
6/4
7/4 (4+3)
5/4
pp
rit.
(Закр. ртом)
p espr.
5/4 (2+3)
7/4 (4+3)
9/4 (4+3+2)
sf
unis.


1 - 2
3 - 4
10 сопрано соло
5 - 6
7 - 8
9 - 10
1 - 2
3 - 4
5 - 6
10 альтов соло
7 - 8
9 - 10
С.
А.
Т.
Бар. и Б. I
Б. II
mf cresc.
fff
lunga
Ao...
(II)
pp
sub.pp
I-II pp
I pp
(Закр. ртом)

Медленный темп (♩ =40 и менее) делает нарастания особенно значительными, весомыми, величественно-непреклонными. Возвращающийся в этой части основной образ рождается исподволь, постепенно пробуждаясь из состояния мрачной застылости. Связанное с общим художественным замыслом становление темы из начального интонационного ядра (интонация восходящей секунды) усиливает впечатление эффектом своеобразного «отталкивания»[40]: мелодический рельеф вначале напоминает периодические накаты волн все нарастающей интенсивности, опирающихся на «твердое» гармоническое основание — органные пункты в нижних голосах.

Динамический профиль «Хорала» образуют две волны. Первая, несравненно более высокого уровня и размаха, чем вторая, содержит кульминацию части и всего цикла[41]. Равная протяженность фаз прилива и отлива (подъема и спада) сочетается в ней с обращенно-уравновешивающей направленностью мелодического развития: восходящие секунды фазы подъема сменяются нисходящими в зоне послекульминационного спада. Знаменательно единство общего и частных планов выразительности в этом разделе: если мотивы строятся из интонаций стенания, вздоха, то конфигурация построения в целом (условно представленная в виде суммарно-обобщенной, единой интонации) вырисовывается тоже как «вздох», но очень глубокий и медленный.

Вторая волна представляет собой как бы сжатое во времени, концентрированное отражение первой. Вместе с тем это безусловно и качественно новый этап развития — здесь использован принцип тембро-динамического контрастного сопоставления: «стеклянно-звенящие» тембры женских голосов-соло выделяются внезапным ярким бликом в окружении матово-приглушенного звучания хорового tutti (хор — *pp*, soli — *mf* — *fff*). Стремительный прилив гармонически уплотненных созвучий подводит к красочно-звуковой грозди-кластеру,

---

[40] В данном случае органично претворен один из типичных для классиков приемов тематического развития.

[41] Ее сдвинутость к началу части от точки золотого сечения формы оказывается оправданной при учете соотношения протяженности до- и послекульминационной зон в масштабе «Концерта» в целом.

обрамленному хорально-строгими трезвучными аккордами хора (см. последние четыре такта примера 9).

Это — единственный участок формы, где мелодическое движение происходит в крайних голосах одновременно-симметрично и, как хлынувший поток, быстро заполняет звуковое пространство. Данный сонорный эффект может служить образцом точного расчета и вдохновенного воплощения замысла. В нем сочетались и доступность технического исполнения, и впечатляющий выразительный смысл: с одной стороны (технически), он сравнительно легко исполним, ибо, в отличие от обычного применения в инструментальной музыке с характерной внезапностью вторжения, здесь он вводится как постепенно вырастающий (на основе выдержанных звуков) комплекс; с другой стороны, эмоциональное воздействие этого типично «органного» эффекта необычайно сильное (здесь можно также вновь вспомнить принцип концертно-хорового жанра). Кажется, будто под сумрачные соборные своды ворвались на миг яркие лучи света. Гулкие звучания, сменившие величаво-тихие гармонии, затем быстро исчезают, перелившись в торжественно-стройный заключительный каданс. Последние «парящие» аккорды символизируют неизведанный смысл вечности мироздания. Скорбные песнопения увенчиваются катартическим просветлением...

Три пьесы из «Альбома для детей» — авторское переложение фортепианных сочинений[42] для смешанного хора a cappella (1975). В хоровой транскрипции появились новые детали, несколько уплотнена фактура, и все же композитор сохранил ряд особенностей инструментального склада (стаккатный штрих, гаммообразные пассажи во втором хоре и т. п.). Пьесы технически несложны и удобны для исполнения (с этой целью автор, в частности, изменил тональности двух из них), переложения сделаны с расчетом на интонирование без слов[43].

---

[42] Фортепианный «Альбом пьес для детей» (1948) содержит 17 миниатюр, из которых три и вошли в хоровой цикл.

[43] Хотя практика хорового исполнительства знает немало случаев присочинения текста в хоровых аранжировках инструментальных пьес (в том числе, к сожалению, и без ведома автора), Свиридов не следует этой традиции.

Они естественно продолжают в этом отношении линию сочиненного годом ранее «Концерта» (тоже бестекстового), но отличаются от него большей характеристичностью, придавшей циклу черты камерной хоровой сюиты. Сюитность проявилась в самом принципе чередования контрастирующих композиций, причем вторая из них явно ассоциируется со старинной сюитой танцев.

Хоры во многом близки по музыкальному языку: миниатюрность формы, предельно лаконичный (почти эскизный) тематизм, в структуре которого доминирует квадратность, преобладание строгой диатоники (отступления от нее сделаны лишь в серединах второй и третьей пьес). Простота гармоний и ритма вообще свойственна музыке Свиридова (неизменно следующего в творчестве принципу сознательного самоограничения средств). Но в данном случае они продиктованы еще и спецификой пьес, первоначально предназначавшихся для исполнения детьми.

Несложный музыкальный язык, некоторая облегченность фактуры не снижают художественной ценности сочинений. По уровню и значению эта музыка выходит за рамки учебного репертуара и, при всей непритязательности и простоте образного строя, глубоко впечатляет и за гранью чисто детского восприятия[44].

С одной стороны, пополнение современного хорового репертуара подобными транскрипциями обусловлено стремлением автора достичь максимальной образной выпуклости и ясности при строгости, даже элементарности средств выражения[45]. С другой — простота фактуры, отсутствие виртуозных пианистических приемов, преимущественное использование среднего регистра рояля (соответствующего певческому диапазону смешанного хора) — качества, делающие именно такие пьесы наиболее пригодными (из фортепианных сочине-

---

[44] Если учесть, что произведения композиторов-классиков для детей всегда отличало сочетание относительной легкости, технической и образной широкодоступности с художественным совершенством, отточенностью формы, то можно говорить о присущих разбираемым пьесам чертах классичности.

[45] В этом отношении возникает явная параллель художественных принципов и творчества Свиридова с музыкой и эстетическими убеждениями К. Орфа.

ний), словно «напрашивающимися» для хорового переложения[46].

Начальный хор цикла («Песенка без слов»)[47], быть может, наиболее показательный образец органичного синтеза общедоступности и художественной значимости музыки, эталон лаконизма и законченности мысли. Положенный в его основу композиционный прием предельно прост — многократное варьированное повторение двухтактовой мелодической фразы. Развитие в рамках вариационного микроцикла (13 тактов) ограничено едва заметным подключением новых голосов, видоизменением гармоний в пределах диатонического C-dur. Тем не менее вовсе не складывается впечатления назойливой монотонности.

Залогом художественной полноценности пьесы служит прежде всего изящество мелодии, вызывающей романтическое представление о прекрасном в образе гибкого, очень естественного и потому прочно запечатлевающегося напева, способного звучать бесконечно, не теряя при повторениях своей первозданной свежести. Широкая распевность, чередование плавного движения и скачков, подъемов и спадов с ясной кульминацией (в третьей четверти формы) и обрамляющим (повторяющим начальные звуки октавой выше) мелодическим кадансом придает ей и динамическую подвижность, и закругленность.

Извилистый мелодический контур, даже несколько противостоящий тонально-гармонической и громкостной статичности (только в третьем от конца такте звучность усиливается до *mf*), имеет дополнительную семантическую подоплеку: периодические высотные колебания ведущего голоса — переходы из низкого регистра в высокий и обратно на фоне ровного гармонического фона — имитируют плавно-размеренные покачивания, рождая ассоциации с колыбельной (что подтверждается названием этой пьесы в фортепианном цикле).

---

[46] Не случайно в хоровой практике весьма распространены аранжировки именно детских пьес («Веселый крестьянин» Шумана, «Грезы» Бородина, «Французская песенка» и «Сладкая греза» Чайковского и др.).

[47] Первый и третий хоры в фортепианной версии назывались иначе — «Колыбельная песенка» и «Перед сном».

Особое ощущение слитности, мелодической непрерывности поддерживается «выписанным» цепным дыханием, для чего женский хор разделен на две группы, поочередно (через каждые два такта) «перенимающие» друг у друга мелодию[48]. Той же цели служит прием «передачи» мелодии (с третьего проведения) в мужских партиях. Чтобы приостановить кажущийся неиссякаемым мелодический ток, в конце произведения понадобилось «выписанное замедление» заключительного мотива (с растяжением последнего проведения темы на один такт). Благодаря этому «торможению» последний звук мелодии впервые попадает на сильную долю такта и, придав окончанию уже не только ладовую, но и метрическую устойчивость, подчеркивает выраженное в полном кадансе финальное успокоение.

Второй хор («Старинный танец») переносит слушателя в противоположную образно-жанровую сферу.

Принцип ярко контрастного чередования хоров цикла обусловил изменения, внесенные автором в хоровую редакцию пьесы. Если в первом хоре они свелись лишь к некоторому уплотнению фактуры, то здесь при сохранении нотного текста изменен темп («Оживленно, легко» вместо «В темпе менуэта») и, соответственно, характер произведения. Введены (в отличие от фортепианного варианта) повторы частей, еще более сближающие пьесу с традицией старинных сюит и восполняющие сокращение протяженности хора вследствие ускорения темпа.

Упругость легкого танца образно передана вводимым с самого начала и периодически возобновляемым стаккатным штрихом[49]. В сочетании с ним учащенная метроритмическая пульсация нового темпа сообщает музыке некоторую игривость (в противовес степенной неторопливости менуэта), подчеркнутую и вокализацией

---

[48] Сходная «диалогическая» двуххорность применена Свиридовым и в «Молитве» (там — в масштабе всего хорового ансамбля).

[49] Последний также может быть истолкован как деталь старинной музыки: в чередованиях staccato и legato угадывается имитация клавесинных звучаний—первый штрих, приходящийся на повторяемые аккорды, напоминает струнно-щипковое бряцание, второй соответствует протяженным, «педальным» гармониям и плавно-мелодичным ходам.

на слог «ля»[50]. Местоположение хора в середине цикла, двухсторонняя направленность контраста (в смысле соотнесения пьесы не только с первым, но и с третьим хором) усилили значимость внесенных композитором изменений.

Оттенок западноевропейской архаики придан произведению и специфической ладовой окраской. Преобладающая строго диатоническая аккордика натурального минора (включая минорную доминанту), отсутствие сильнейшего тяготения (вводного тона) и классических кадансов (в противоположность последним, концовки частей представляют собой зоны не сосредоточения, а, наоборот, ослабления гармонической напряженности, разрежения плотности фактуры вплоть до унисонных звучаний) преобразовали тональность, придав ей черты модальной системы и сделав менее устойчивой, легко подверженной ладовым модуляциям. Наряду с главной тоникой (a-moll) периодически функционируют побочные, вводимые в ходе плавных ладовых модуляций — a — e — C — G... Особенно важен e-moll в завершениях частей, придающий хору тональную двойственность и незамкнутость. Существеннейшее значение имеет при этом переменность VI (II) ступени — f — fis. Высокая ее разновидность сопровождает модуляцию в минорную доминанту в конце первой части и всего хора. В сочетании с наивно-архаичными унисонными концовками кадансы в доминантовой тональности создают впечатление недоговоренности, позволяющей ждать продолжения музыки (по выработанной исстари системе повтора Da capo al fine)[51].

Как признак индивидуального авторского почерка особенно показательна реприза, совместившая функции развивающей и замыкающей части. Внедрение с самого ее начала видоизмененного мотива первой части явствен-

---

[50] Staccato в сочетании с пением на слог «ля» придает сочинению черты инструментального склада и продолжает линию песенно-танцевальных хоров сходного выразительного значения, встречающихся в классической музыке (например, хоры из оперы «Вильгельм Телль» Россини, из музыки Бизе к драме А. Доде «Арлезианка»).

[51] Прием зыбкого окончания с постепенным «истаиванием» звучности типичен для Свиридова. С его помощью художник словно стремится остановить мгновение, продлить найденное в звуках чарующее состояние, воссоздавая его в медленном угасании.

но напоминает развивающую середину — как бы продолжение тематического развития предшествующего раздела формы, закономерно приводящее к структурному расширению первого предложения репризы: 16+9 вместо 8+9. Весьма своеобразны и сопровождающиеся нарушением квадратности приостановки равномерного движения танца в концовках крайних частей, расширенных на один такт.

Отмеченные стилевые особенности рождают у слушателя оригинальное представление о прекрасном — через окутанную ореолом таинственной старины стихию несколько причудливого и вместе с тем грациозного танца.

Третий хор («Сказка») образует вместе с первым хором смысловую арку; по настроению он возвращает нас к тематике впечатлений «перед сном»: как и начальной пьесе, «Сказке» в значительной мере приданы черты колыбельной — ровное мелодическое движение половинными нотами, мерное колыхание гармонического фона сопровождающих голосов (особенно характерна в этом отношении регулярность квартового шага нижнего голоса).

Глубокий интерес к сказочным образам, отличавший русских художников разных поколений (Жуковский, Пушкин — Римский-Корсаков, Лядов — Васнецов, Билибин), воспринят и по-своему развит Свиридовым в форме красочной миниатюры. Начальная умиротворенность неожиданно сменяется сгущением фантастики в середине (пьеса написана в простой трехчастной форме: 9+9+12). Во втором разделе, наиболее контрастирующем крайним частям, плавное течение мелодии внезапно прерывается, наползают сказочные страхи (*sf mf*), но лишь кратковременно (четыре такта): в репризе вновь воцаряется полная безмятежность и успокоение — сказка получает благополучный исход.

В незатейливом образном мире пьесы привлекает мягкий оттенок национальной характерности: среди трех хоров «Сказка» в наибольшей степени отмечена славянским колоритом. Лидийский лад (от *h*) становится особенно заметным в репризе — с появлением четвертого голоса, дополняющего гармонию и подчеркивающего интонацию с высокой IV ступенью.

Благодаря пластичности ладовых модуляций, легкости в смене устоя при строгой диатонике, сопровождаемой игрой светотени (мажоро-минорной перекраской), тоника *H* гибко чередуется с другими. Контрастирующее ей по наклонению трезвучие III ступени колеблет ладовую устойчивость и периодически перенимает роль тонического центра. В репризе оно в качестве промежуточного звена способствует естественности заключительной модуляции H-dis-Fis, в итоге которой Fis-dur не ощущается как доминантовая тональность (именно благодаря предваряющей подкраске минором в завершающем пьесу плагальном кадансе)[52]. Каданс в Fis-dur реализует переменную — доминантовую — функцию звука *eis* и привносит в произведение оттенок тональной двойственности[53].

При всем несходстве двух последних хоров (один по стилю ближе к западноевропейской музыке, другой — к русской; первый воплотил красоту танца, второй — поэзию распева-сказа) их многое роднит. В обоих случаях стилевая характеристичность усилена натуральными ладами с их освеженными мелодическими оборотами, достигнут оригинальный ладовый синтез: централизованная тональность частично уступила место модальной системе в некоторых узловых формообразующих свойствах гармонии — господство одного центра нарушено тональной многозначностью, ладовой переменностью за счет ослабления (или устранения — в «Танце») вводнотонового тяготения.

Проявившиеся в «Трех пьесах» приметы нового получили развитие в последующих сочинениях мастера. В частности, прием бестекстового хорового изложения «прорастает», например, в отдельных эпизодах «Веснянки». А намеченные в «Старинном танце» элементы

---

[52] В отличие от некоторых рассматривающихся сочинений («Вечером синим», I и II части «Концерта», «Любовь святая»), в этом хоре семантическая функция каданса как зоны финального успокоения препятствует истолкованию последнего аккорда в качестве доминанты по отношению к первоначальной тональности. И функционально, и семантически аккорд воспринимается как прочная тоника.

[53] Она отразилась в разной тональной орфографии фортепианной и хоровой редакций пьесы. Первая начинается в ионийском E-dur, а вторая — в лидийском H-dur (с шестью диезами при ключе), что допускает (учитывая окончание трезвучием на *fis*) двоякое истолкование главной тональности хора.

инструментализации хорового письма (трактованные несколько иначе, нежели в «Коляде») пока стоят особняком в музыке Свиридова.

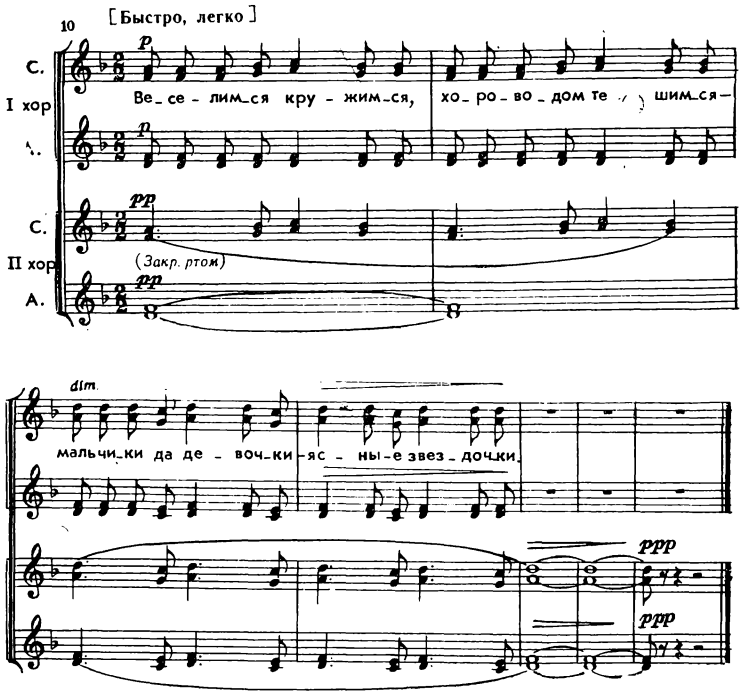
Другая линия в хоровом творчестве композитора, связанная с фольклорной тематикой, на развертывающемся ныне новом этапе претворения национального искусства получила продолжение в хорах на народные тексты —«Коляда» (1974) и «Веснянка» (1975). В несколько меньшей степени к ним примыкает «Хоровод» (1973), но уже в нем отчетливо сказался вновь оживившийся интерес композитора к крестьянской теме, развивающийся и в последующие годы (в этом смысле «Хоровод» можно считать сочинением рубежным, обозначившим некий стилистический поворот в камерно-хоровом творчестве Свиридова). «Коляда» и «Веснянка» разносторонне, каждый по-своему, раскрывают интерес к глубинным корням русской культуры (названия хоров произошли от соответствующих видов календарных песен).

В «Коляде» захватывает неуклонное нарастание стихийно развивающейся энергии древних игрищ, в «Веснянке» столь же привлекательна многозначная символика лирического высказывания. При всех музыкально-стилистических, жанровых различиях произведений, их роднит стремление художника запечатлеть в ярко индивидуальном музыкальном прочтении текста неизъяснимо-загадочную красоту литературного первоисточника (фольклорного либо ему родственного). Поэтому совершенно естественно, что после написания «Веснянки» автор объединил эти произведения в цикл «Три миниатюры» для смешанного хора.

«Хоровод» представляет собой колоритную миниатюру для смешанного хора на слова А. Блока[54]. В творчестве поэта данное произведение связано с глубоким интересом к русской народной поэзии и входит в особый жанровый пласт, характеризующийся близостью к фольклорному поэтическому творчеству. Образы навеяны впечатлениями деревенской жизни. Прихотливо чередующиеся фрагменты картин крестьянской действительности проносятся подобно калейдоскопической смене пестрых реминисценций. Композитора привлекла

[54] Положенное в основу хора стихотворение не имеет названия.

возможность музыкально-ассоциативной передачи стремительной динамики движения.

Главный музыкальный образ вырастает из начальных строк стихотворения, вводящих в стихию хоровода:

Эта лаконичная зарисовка становится у Свиридова лейтобразом сочинения, его идейно-смысловым стержнем, скрепляющим форму сквозным элементом. Акцент в музыке сделан на воплощении размеренности, непрерывности кругового движения хоровода и эквивалентной ему легкости, полетности художественно-поэтической фантазии. За видимостью затейливой игры можно уловить и глубинный философский подтекст: не отражает ли эта бесконечно крутящаяся карусель житейское, земное круговращение? Или мелькание образов в едином ритме безостановочного движения — только призрак, вымысел капризной поэтической мечты? От-

вет, по-видимому, не может быть однозначным. И в этой объемности идейного смысла миниатюры заключено ее своеобразное, неповторимое очарование.

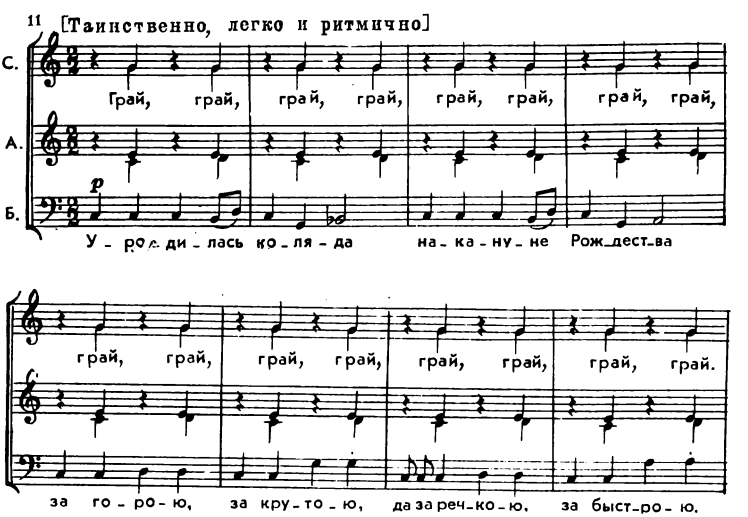
Отмеченные черты определили и особенности музыкального языка сочинения, в частности структуру его формы. Трехкратное проведение «темы хоровода» — в начале, середине и конце хора — скрепляет его прочным каркасом и, вызывая при повторениях впечатление рондообразности, подтверждает создаваемое самой темой семантическое представление (кружение) в плоскости композиционной структуры. Своеобразие двойной трехчастной формы хора заключается в миниатюрности масштабов повторяемой темы (пять тактов) и в редком (даже для Свиридова) тональном постоянстве: весь хор выдержан в рамках одной тональности (d-moll) без единого отклонения. Эта деталь также имеет определенный семантический смысл: пестрая смена картин, данная в одной тональной сфере, воплощает движение по кругу, соответствует вращению на месте.

Складывающиеся необычные пропорции частей (5+20+5+19+7) не составляют, впрочем, исключительной особенности данного произведения. Разрастание среднего раздела по отношению к крайним можно встретить и в других хоровых сочинениях Свиридова («Табун», «Любовь святая»). В данном случае определенность грани между первой частью и серединой подчеркнута не только глубокой цезурой (продолжительностью в целый такт), но прежде всего контрастным сопоставлением различных образов: главного — обобщенно-игрового — и эпизодических жанровых зарисовок. Начальное их сопоставление (повторенное впоследствии) дано как резкая «смена кадра», контраст заострен перепадом динамического уровня звучности ($p — f$) и тембровыми средствами (переходом от однородного состава хора к смешанному). Возврат же к первоначальному образу происходит не внезапно, а через промежуточное «затемнение» (снова пользуясь термином киноэкрана) — двенадцатитактовую связку на тоническом органном пункте (исполняемую «полузакрытым ртом»). Ее образный смысл — сближение с характером исходной темы, некий семантический предыкт к репризе.

Наличие промежуточного раздела и является причиной разросшейся середины. Вместе с тем форма хора

не лишена черт песенной куплетно-вариационной структуры (включающей «запев», «припев» и «отыгрыш» — связку-ритурнель). Вариационные изменения особенно существенны в основном — первом разделе середины, тематически несколько трансформируемом и сокращаемом на один такт при повторении. Повторение частей сопровождается их тембровой перекраской. Кроме того, в заключительной репризе женский хор разделен на две группы (одна из них дублирует другую в пении с закрытым ртом), что связано с эффектом пространственной перспективы. Этот эффект особенно заметен в конце, когда последние слова, произносимые первым хором, получают отзвук-эхо, повисающий в долго затихающем аккорде второго хора (см. пример 10).

Так возникает оригинальный вариант излюбленного композитором типа концовки: звучание в репризе постепенно стушевывается, словно бы отдаляется, перед тем как окончательно «истаять», слиться с многозначительной тишиной.

Хор «Коляда», написанный на народные слова, среди произведений Свиридова для хора без сопровождения наиболее ярко представляет фольклорное направление. Композитор свободно, не прибегая к цитированию мелодий, претворяет старинный игровой обряд в музыкальной форме плясовой песни:

Сквозным элементом, сообщающим произведению черты танцевальности (с эффектом «притопывания»), становится остинатно-синкопированный ритм, выступающий в начале и в промежутках между разделами в качестве самостоятельного (ритмического) мотива, имитирующего инструментальный зачин (имитация балалаечных переборов-бряцаний).

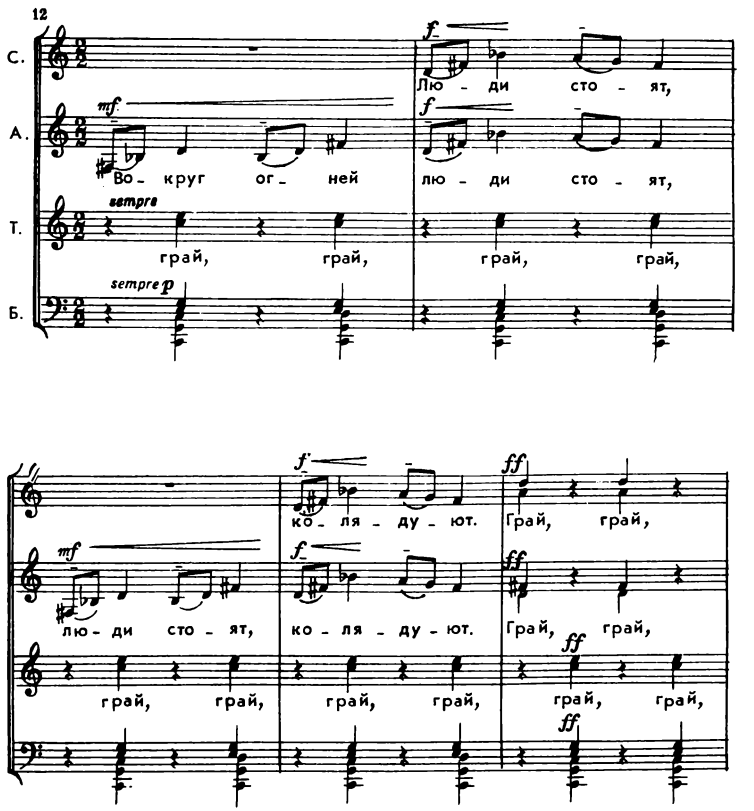
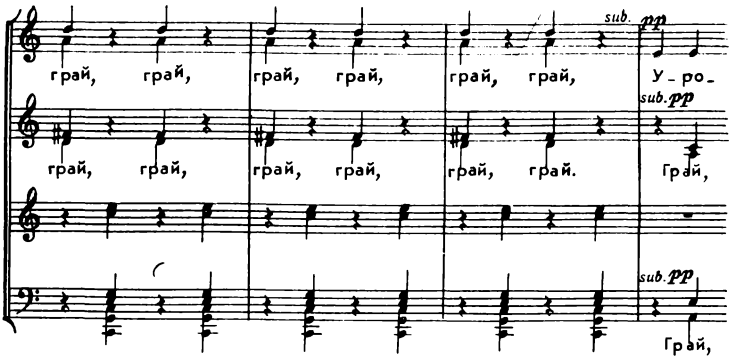
Хор написан в свободно-вариационной форме, складывающейся из четырех частей (тема и три вариации), разделенных небольшими «вставными» построениями-отыгрышами (4+18+4+18+4+16+1+14). Сам тип формы, основанной на повторении начального построения, связан с народным прообразом[55]. Как видно из приведенной структурной схемы, масштабы построений к концу произведения постепенно сжимаются. Внутренняя динамика состоит также в постепенном углублении тематических преобразований и усилении контрастов, достигающих наибольшей степени во второй вариации (третья четверть формы). Зоной кульминации становятся ее последние восемь тактов, содержащие предельно резкое сопоставление полюсных уровней силы звучности (sub. *ff* — sub. *pp*).

Своеобразие данного вариационного цикла заключено в таком тематическом соотношении частей, которое придает ему сходство с репризной двухчастной формой. Если в первой вариации мелодия поначалу остается почти неизменной (она лишь переносится из нижнего голоса в верхний), то во второй мелодия кардинально трансформируется и звучит сначала в параллельном миноре, а в последней, третьей вариации тема (у тенора) хотя и изменена, но значительно менее, чем в предыдущей вариации, и легко узнается на слух. В результате первая вариация напоминает второе предложение периода повторного строения, вторая — развивающую середину двухчастной формы, а третья — варьированную репризу.

Особым своеобразием отмечена ладовая структура

---

[55] Если мелодии народных колядок представляют собой обычно многократное повторение краткого напева с новым текстом, то Свиридов претворяет принцип повторности по-своему, индивидуально: в каждой вариации у него видоизменяется мелодия (во второй вариации очень значительно), тогда как текст повторяется без каких-либо изменений.

сочинения. Основу ее составляет лидийско-миксолидийский C-dur, преимущественно выдерживаемый на протяжении первой половины хора. В плане последовательно осуществляемой ладовой динамики особенно показательна подготовка единственной побочной тональности (параллельной). Вводимые в конце первой вариации арпеджированные мотивы женского хора, обрисовывающие побочную субдиатоническую сферу (соль минор или гармонический D-dur), привносят, в сочетании с пульсирующими аккордами сопровождения, черты диатонической битональности $\frac{D}{C}$ (на основе того же лидийско-миксолидийского звукоряда от *до*):

Полигармонический конфликт субтоник, совпадающий с вершиной ладогармонической напряженности, получает «разрешение» в начале следующей (второй) вариации в тонику a-moll. Активная трансформация темы во второй вариации проявляется в хроматизации мелодики, включающей уже все звуки системы, тогда как в последнем проведении темы устанавливается строгая (миксолидийская) диатоника[56].

Параллельно мелодико-интонационному и ладогармоническому осуществляется и тембро-динамическое варьирование. Мелодия поочередно излагается в разных партиях: басов, сопрано и альтов (двухголосно), далее у сопрано, наконец, у теноров, причем внутри одного проведения темы тембровая перекраска мелодии дана лишь во второй — кульминационной вариации.

Образная динамика создается, таким образом, различными выразительными средствами. Характеру завораживающего действа отвечает преобладающий нюанс *p—pp* («таинственно, легко и ритмично»), а в кульминации мелодия вдруг преображается, производя впечатление экстатического, истового торжества, зазвучав у теноров предельно громко (*ff*), с подчеркнуто характеристичными glissandi. В таком кардинально измененном виде тема звучит лишь краткое время, вновь возвращаясь затем к прежнему облику. Последнее проведение мелодии в теноровой партии на стушеванном фоне сопровождающих голосов (поющих *pp*, закрытым

[56] Примечательно, что для народных колядок наиболее типичен миксолидийский лад.

ртом, без характерного остинатно-синкопированного ритма, на протяженной аккордовой педали) звучит как тихое напоминание, еле слышно долетающее издалека, и словно теряется в неведомых дебрях раньше, чем можно было ожидать. Мягко-диссонантное звучание последнего аккорда (с секундово-обертоновым призвуком) ассоциируется с миражем. Причудливый образ древнего обряда исчезает столь же таинственно и незаметно, как и появляется, оставляя воспоминание о чарах загадочного наваждения...

Замыкает «Три миниатюры» «Веснянка», написанная, как и «Коляда», на народные слова. Название пьесы вновь напоминает о старинном фольклорном жанре[57]. Но смысл наименования «Веснянка» не жанрово-определяющий, а скорее метафорический: в отличие от «Коляды», здесь даже текст не хранит в себе и следов календарного ритуала. Название хора, следовательно, не что иное, как поэтический символ Весны, подчеркивающий ассоциативную перекличку времен — в преемственной связи свободно изливаемых в музыке лирических чувств, рожденных наступлением весны, с древним обычаем отправления весеннего культа Солнца.

Приход весны обычно запечатлевался художниками в образах бурного притока сил, разлива света, появления радужных надежд. В «Веснянке» же преобладает мягкая созерцательная лирика, сосредоточенное любование красотой весеннего обновления, расцветания (лишь в середине слышны отзвуки чувственной истомы)[58]. Такой образный строй навеян положенными в основу хора строками:

---

[57] Веснянка — древнеславянский жанр песенных «закличек» весны, характеризующихся, в частности, мелодией малого диапазона.

[58] Эту интерпретацию весеннего пробуждения, конечно, нельзя считать новой: настроения смешанного с грустью весеннего томления неоднократно выражались композиторами-романтиками. Завершение хора Свиридова интонацией вопроса «перекликается», например, с A-dur'ной песней Шумана «В сиянье теплых майских дней», заканчивающейся на $Д_7$ fis-moll, причем обе главные тональности сравниваемых пьес совпадают, хотя в хоре они сменяют друг друга в обратном порядке. Новизна решения Свиридова заключена в том, что он воплотил упомянутую концепцию в особом содержательном и стилистическом ракурсе, в ярком, художественно неповторимом облике.

Зеленая травушка в поле вырастала...
Молодая девица косу расплетала...
За рекою, за речкою соловей поет.

Избранный композитором текст отразил его стремление к лаконизму, предельной сжатости художественного выражения (особенно характерным для новых его сочинений). Текст для композитора — не структурная основа будущего произведения, а лишь первичный творческий импульс, задающий художественной фантазии определенное направление и оставляющий именно благодаря фрагментарности, недоговоренности широкое поле для музыкальных интерпретаций.

Потому и роль музыки здесь значительно шире, нежели «озвучивание» поэтического оригинала. Самобытность художественного решения Свиридова сказалась в чередовании подтекстованных и вокализных эпизодов: каждая распетая хором строка трехстишия получает собственное вокализное продолжение (последняя строка, в отличие от первых, заключается частичным варьированным повтором). Проявившийся в столь прихотливом распределении текста, в гибком сочетании разных приемов хорового пения новый для Свиридова (синтетический) тип хорового письма позволяет обогатить палитру его выразительных возможностей. Музыка при этом представляет собой не только мелодически распетый текст, но и самостоятельное продолжение, углубление и развитие (иногда и предварение) мысли, заключенной в соответствующей поэтической строке[59].

Форма в целом приближается к простой двухчастной (13+17), допускающей разные трактовки. Ее своеобразие — двойственность функции заключительного раздела (A-dur): тематически, тонально и образно обновляющего, с одной стороны, и замыкающего, тонально устойчивого, сменяющего неустойчивость предшествующей середины и структурно четко от нее отграниченного, с другой. Тональная ясность этой части и близкое родство тональностей крайних разделов (воспринимаемое как органичное претворение автором типичной народно-ладовой параллельной переменности fis-moll — A-dur)

[59] Ранее этот принцип был убедительно и ярко намечен Свиридовым в середине хора «Любовь святая».

придают ей обрамляющую (хотя и слабо выраженную) функцию: возникает некий гибрид безрепризной и репризной двухчастных форм.

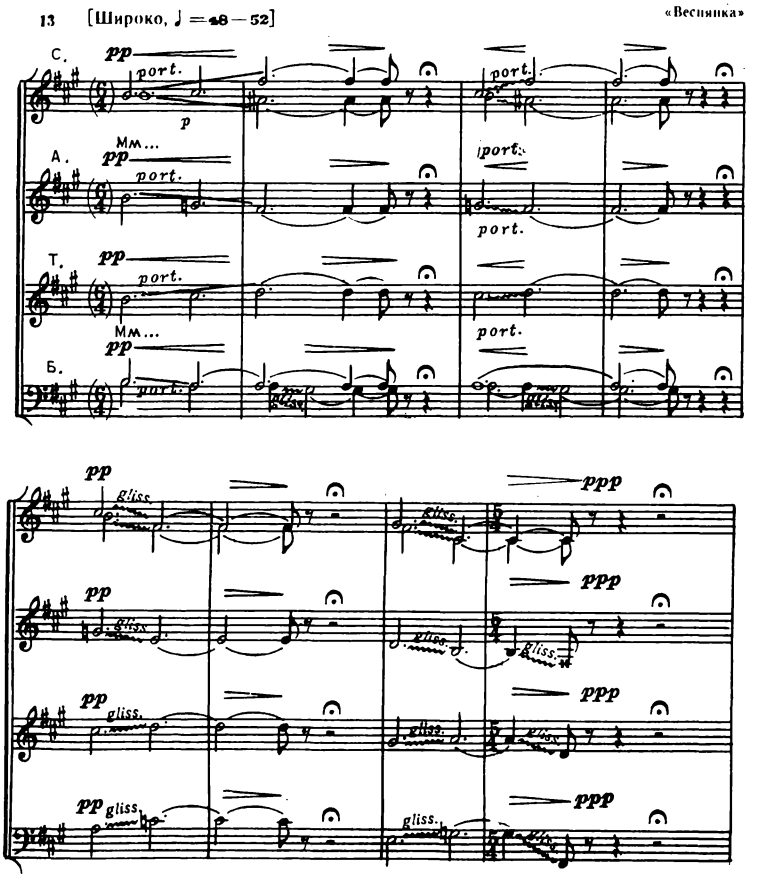
Необычность формы соответствует общему настроению лирического размышления и связанной с ним некоторой импровизационности музыкальной мысли, определившим и внутренний эмоциональный тонус произведения, и его внешние, иногда причудливые композиционные очертания (примечательна в этом смысле непериодичность метрических акцентов, идущая от свободного следования логике произношения текста в пении и фиксированная частыми сменами размера в крайних разделах). В отличие от ряда хоров Свиридова, отразивших его тяготение к протяженному мелодическому развертыванию, широте дыхания, «Веснянке» свойственна прерывистость, импульсивность высказывания. Отсюда — нарочитая дробность построений, учащенность цезур (особенно — в середине, состоящей из двухтактовых мотивов, разделенных удлиненными паузами — с ферматами)[60]. Как и стихотворные строки, музыкальные фразы завершаются многозначительными паузами-отточиями; не исключает их и концовка хора— в последнем аккорде (условная тоника с неустойчивым басом) выразителен эффект смысловой открытости, недосказанности[61].

И все же в хоре, несмотря на прерывистость музыкальной мысли, размельченность структуры, есть последовательно развертываемая единая линия настроений, особых для каждой части миниатюры. В первой преобладают ощущения смутной тоски, предчувствия грядущих неясных перемен (грусть расставания с девичеством); в середине — стихия просветленной мечтательности, а в заключительном разделе — безмятежный покой, умиротворенность природы. Особенно колоритна в этой цепи гармонически красочная середина, с ее инто-

---

[60] Некоторые особенности формы (в том числе расчлененность середины и репризы посредством глубокой цезуры) говорят в пользу ее трехчастности. Однако значительные и частые цезуры составляют общую особенность произведения и не могут служить критерием разграничения частей, тогда как масштабные пропорции свидетельствуют все же о двухчастности хора.

[61] По роли в сочинении такое окончание явственно «перекликается» с заключительным каданс хора «Любовь святая».

нациями-зовами — мотивами весеннего пробуждения, то приподнято-возбужденными (portamento), то ниспадающими (glissando):

Так — в смене частей хора — передана динамика разных естественно чередующихся (аналогично этапам жизненного пути) состояний.

Ограничивается ли этим смысловой подтекст произведения или, быть может, квинтэссенция его сложнее и шире? С приходом весны, пробуждением мира от зимне-

го сна каждый раз возвращается один из вечных вопросов, повторяется одна из неразрешимых загадок календарного земного цикла: что принесет с собой всеобщее обновление, в чем его тайный смысл? (Вопросительные интонации звучат, как отмечалось, в окончаниях музыкальных фраз и разделов хора.) И какой бы ни был дан слушателем субъективный ответ на поставленный вопрос, суть его проявлена музыкой в окончании хора: смысл — в светлой гармонии возрождающейся, неизменно влекущей к себе человека природы.

Хоры a cappella Свиридова — сравнительно небольшая часть его творчества. Но оценивая ее в целом, можно говорить о значительности вклада композитора в советскую хоровую музыку. И дело здесь не только в конкретных художественных достоинствах рассмотренных сочинений. Не менее важно, что они поднимают новые, целинные пласты, заставляют думать, решать сложные проблемы, связанные с определением путей развития современной музыки.

Сила воздействия музыки Свиридова, без сомнения, кроется в сплаве ценнейших качеств — простоты, доступности языка, идущих от естественной певучести, выразительности мелоса, и глубины, высокой степени художественно-образной обобщенности — качеств, так трудно соединимых, казалось бы, даже несовместимых. Эта обобщенность, которая бывает под силу лишь взыскательному и даровитому художнику, проявляется не только в собственно музыкальной яркости, отточенности стиля, но и в специфичности выбора текстов. Свиридова привлекают строки, заключающие в себе широкий, общечеловеческий, «вселенский» смысл. И в этом отборе заметна все углубляющаяся гуманистическая тенденция к поиску и отражению самого источника жизни, ее сокровенного, философского смысла. Личное поднимается до уровня гражданственного, патриотического («Табун», «Как песня родилась»), лирическое, рефлективно-созерцательное — до этико-философского («Душа грустит о небесах», «Любовь святая»), импульсивное, волевое начало перерастает в патетико-героическое («Повстречался сын с отцом»). И красной нитью сквозь все вокально-хоровое творчество композитора проходит тема Ро-

дины, тема безграничной любви к ней. Ею прежде всего и определяется своеобразие творческого облика Свиридова, проявляющееся и в выборе текстов, и в поисках глубинно-коренного, национально-почвенного музыкального стиля.

Разумеется, обобщенность выражения, сочетающаяся с глубиной, недостижима без высокого мастерства. Последнее в единстве с вокальностью как свойством стиля Свиридова (независимо от жанра) развилось в итоге длительной, поистине изыскательской работы над словом, в процессе настойчивой шлифовки граней вокального мастерства. Достаточно приглядеться к деталям, незаметным на первый взгляд, чтобы убедиться в естественности речи в музыке Свиридова, ее дыхания, пауз, цезур, членораздельности — всего того, что определяет осмысленную интонацию произношения[62]. Композитор не ограничивается соблюдением освященных традицией законов вокальной музыки. Любовное и вместе с тем требовательное, профессиональное отношение к тексту проявляется и в тех вносимых им изменениях деталей, которые связаны со спецификой звучания слова в пении. Заменяются отдельные труднопроизносимые, неудобные в пении слова, частицы, междометия («Ты запой мне ту песню»)[63].

Национальное в хоровом творчестве Свиридова зрелого периода (в частности, в хорах без сопровождения) ярко воплощается сначала через поэтический мир Есенина, в органичном художественном синтезе с его поэзией (два из «Пяти хоров» на слова русских поэтов, «Два хора» на слова С. Есенина). Позднее творческие запросы композитора устремляются дальше, сливаясь с корнями, уходящими в эпоху русской средневековой музыки. При этом сказалось тяготение к органичной преемственности с глубинными явлениями русской культуры, к расширению сферы охвата национального музы-

[62] Б. Асафьев подчеркивал, что «речевая и чисто музыкальная интонация — ветви одного звукового потока. Отсюда естественно вытекает обязанность наблюдения за оттенками и изгибами человеческой речи и за проявлениями тесной связи мелодической линеарности и мелодической конструктивности с движением и динамикой речевого потока» (см.: Асафьев Б. Речевая интонация. — М.—Л., 1965, с. 7—8).

[63] В некоторых случаях, как было сказано, изменения текста имеют более глубокий характер.

кального достояния и его переосмыслению, переплавлению в новое художественное качество.

По мнению известного музыкального медиевиста, «исследованиями советских ученых в области древнерусской литературы, искусства, живописи и т. п. уже давно и убедительно доказан высокий уровень культуры Древней Руси. Памятники древнерусского певческого искусства, расшифрованные в настоящее время и доступные изучению, только лишний раз подтверждают это неоспоримое положение, выдвигая русское знаменное пение в ряд величайших сокровищ мировой музыкальной культуры»[64]. Творческая разработка несметных богатств русской средневековой музыки, все еще остающейся малодоступной (трудности изучения старинных распевов, связанные с уникальной системой их записи, и теперь не преодолены), претворение отдельных приемов тематического развития, принципов музыкальной драматургии, художественно-стилистических черт этого ценнейшего пласта музыкального наследия способны влить свежую кровь в развитие хорового искусства[65].

Известно, что Свиридов всегда выступает убежденным сторонником яркого выражения в искусстве национального начала. Не удивительно поэтому, что он первым из русских советских композиторов послевоенного времени обратился к национальному средневековому певческому искусству как к живому источнику вдохновения, прибегнув в отдельных случаях к стилистическим реминисценциям партесного концерта и средневековой монодии. В этом отношении он становится продолжателем (на новом этапе культурно-национального самосознания) великих традиций Мусоргского, Чайковского, Кастальского, Рахманинова.

---

[64] Бражников М. В. Федор Крестьянин — русский распевщик XVI века. — В кн.: Федор Крестьянин. Стихиры (Памятники русского музыкального искусства, вып. 3). — М., 1973, с. 123.

[65] Весьма примечателен в этом плане возросший в настоящее время интерес советских композиторов разных республик к древним пластам культурного наследия. Не случайно в профессиональном музыкальном творчестве послевоенного времени (особенно в 70-х годах) все чаще преломляются старинные национальные (и не только фольклорные) жанры, возрождаются к новой жизни — в инструментальных и вокальных сочинениях — азербайджанские мугамы, узбекские макомы, казахские кюйи, армянские таги.

Важная сторона национальной почвенности вокально-хорового творчества Свиридова — опора на фольклор. Композитор ориентируется на разнообразные пласты народного искусства. В разные периоды для него характерно и претворение современных фольклорных жанров — частушки и городской песни, — и обработки популярных народных песен (40-е годы), и обращение к исконно крестьянским образцам («Курские песни»). Одно из недавних сочинений композитора обнаруживает интерес к обрядовому жанру, генетически выросшему из языческой древности («Коляда»). Устойчивый интерес композитора к фольклору обогащает этическую значимость хоров a cappella Свиридова, дополняющую и усиливающую их художественные достоинства.

Наряду с идейно-содержательной стороной рассмотренные сочинения позволяют отметить немало ценного, нового и в области музыкальной формы. Оригинальность композиционного мышления Свиридова проявилась, в частности, в свободном претворении и развитии принципа репризности. Например, первый, второй, пятый хоры цикла 1958 года не имеют точных реприз в обычном значении термина. Однако в каждом из них свободно (и в каждом по-разному) использован принцип тематического повтора на расстоянии, то есть принцип репризности в широком смысле слова. Это приводит к упрочнению каркаса формы с помощью своеобразных тематических арок, перекидываемых не от начала первой части к началу последней (как принято в классической трактовке репризности), а от середины первого раздела — к середине последнего, от конца — к концу и т. п. Аналогичные перестановки повтора традиционно-классического типа производятся и в рамках периода. В итоге возникает оригинальная структура: во втором предложении периода проводится вновь не начальная его часть (как обычно), а продолжение — вплоть до повторения каданса при измененном начале предложения («Табун», «Вечером синим», первая часть «Концерта»).

Эта особенность — не проявление умозрительно-конструктивного начала, но потребность, связанная с эквисодержательным раскрытием образного смысла воплощаемого текста, с пристальным вниманием к сло-

ву. В результате наряду с развитием принципа тематического замыкания у Свиридова большое значение приобретает прием тематического обновления, варьирования в репризе. Вместе с тем вариационно-строфическая форма сближается с репризной, обогащается ею, приобретая черты тематической замкнутости. Вариационная основа в ряде случаев вбирает в себя явные признаки репризных форм — трехчастной («Как песня родилась», «Ты запой мне ту песню») и двухчастной («Коляда»).

Не менее существенна своеобразная трансформация роли середины в некоторых трехчастных хорах Свиридова, нередко укрупненной и приобретающей значение ключевой, тематически и функционально наиболее весомой части («Табун», «Хоровод», вторая часть «Концерта»). Репризы в таких случаях отличаются краткостью и носят кодовый характер.

Особо следует отметить высокий уровень техники хорового письма у Свиридова, тонкую выразительность тембровой палитры. Партитуры этого мастера характеризуются равномерным распределением силы звучности партий, тесситурно сбалансированными, динамически ровными аккордами, отсутствием переусложненных, практически неисполнимых оборотов. Не злоупотребляя виртуозностью, композитор вместе с тем не отказывается от новых средств, если они углубляют выразительность музыкального образа, хотя и сопряжены подчас с техническими трудностями.

В арсенале Свиридова самые разнообразные вокально-хоровые выразительные средства: от сдержанно-приглушенного пения в хорах к драме А. К. Толстого до экспрессивных portamenti, glissandi в «Концерте», «Коляде» и «Веснянке», от имитирующих инструментальные приемы скандированных возгласов («Грай» в «Коляде») до различных штрихов кантиленной вокализации (пение с закрытым ртом и на гласную, встречающееся почти в каждом хоре). Можно вспомнить также яркие фонические эффекты резкой одновременной смены регистра и гармонической краски (тихая кульминация перед началом репризы в хоре «Табун»); прием «выписанного цепного дыхания»; передачи мелодии, осуществляемые при разделении исполнительского ансамбля на два хора («Душа грустит о небесах», «Молитва»); тембровые

микстуры в красочных перекрещиваниях голосов («Как песня родилась»); многогранное красочно-фоническое и символико-ассоциативное использование сольных тембров («Об утраченной юности», «Как песня родилась», «Два хора» на слова С. Есенина, «Любовь святая», «Молитва», финал «Концерта»). Особо должны быть упомянуты оживляемые, заново воссоздаваемые композитором приемы русского хорового барокко: контрастное чередование тембровых групп, солистов и хора, дополняемое в ряде сочинений акустическим эффектом стереофонии — одним из проявлений древнего принципа антифонности и его позднейшего развития в многохорной драматургии русского партесного концерта XVII века.

Начиная с середины 70-х годов в его хоровом творчестве заметно возрастает роль бестекстовой музыки. Кроме целиком бестекстовых сочинений — «Концерта памяти А. А. Юрлова» и Трех пьес из «Альбома для детей», об этом свидетельствуют и Три миниатюры: органично вплетены вокализные эпизоды в ткань «Хоровода» и «Веснянки», выразительны инструментализованно-пародийные приемы в «Коляде».

Внешне эта особенность соответствует укрупнившейся за последнее десятилетие в советской хоровой музыке тенденции к инструментализации хорового письма, о чем свидетельствует участившееся пение на слоги, имитирование инструментальных фактурных формул, сольфеджирование, нередко сочетаемые с использованием типичных инструментальных форм и жанров (например, традиционного полифонического цикла Прелюдия и фуга — у Т. Корганова, Ю. Фалика, В. Баркаускаса). Однако по существу происхождение и значение рассмотренных бестекстовых образцов иные, нежели тех хоровых «сольфеджий», цель создания которых связана с поисками хоровой техники и фактуры нового типа. Ибо на первом плане у Свиридова остается все-таки вокальное (а не инструментальное) начало, и упомянутые приемы каждый раз обусловлены конкретной выразительной (а не технической) задачей.

Отмеченные черты хоровой музыки Свиридова определили ее художественно-стилистическую самобытность, обусловили широкое признание хоров и быстрый рост их популярности. Большинство этих сочинений звучит

в концертных программах ведущих отечественных хоровых коллективов, записано на грампластинки, выпущенные не только в СССР, но и за рубежом.

Счастливая концертная судьба хоров a cappella Свиридова, отражая их действительную художественную ценность, подтверждает реальное их значение для развития современного хорового исполнительства. Живое звучание этой естественно распевной, наполненной глубоким внутренним содержанием музыки поможет советскому хоровому искусству восстановить и сохранить те высокие позиции в мировой культуре, которые по праву занимали прославленные русские хоры в первой четверти XX столетия.

Р. Леденев

МУЗЫКА СВИРИДОВА В МАЛОМ ТЕАТРЕ

Чрезвычайный успех сопутствует постановке трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» в московском Малом театре. Можно говорить о ней как о крупном театральном явлении. Четырехчасовой спектакль идет при таком взволнованном участии зрителей, о котором театр может только мечтать.

Удача любого спектакля зависит от ряда моментов: помимо художественных качеств пьесы, ее точного прочтения, режиссуры, выгодного подбора актеров, важно, насколько в духе пьесы и вместе с тем самостоятельно значимо его сценическое и музыкальное оформление. В этой постановке очень велика роль музыки. О ней я и буду говорить. Но сначала несколько слов о музыке в театре. Что такое театральная музыка? Какова ее роль?

Она должна быть «к лицу» спектаклю, активно помогать действию, способствовать обрисовке характеров и образов, усиливать эмоциональный и смысловой эффект происходящего, наконец, давать ощущение времени, в котором живут герои пьесы... С этих позиций я и буду рассматривать музыку Г. Свиридова.

Музыка в спектакле «Царь Федор Иоаннович» звучит часто, то сплетаясь с событиями,

© «Советская музыка», 1974, № 9.

то паря над ними; она позволяет понять смысл сцены, освещая еще не зримое, проясняя недосказанное. Ее функция многогранна и чрезвычайно существенна. Музыка имеет свою драматургию, развертывающуюся на протяжении всего представления.

Уже в звучащем до начала действия хоре ощутимы и стиль эпохи и черты народной трагедии (чего, надо сказать, постановке не хватает, ибо народных сцен в ней мало, и они почти не влияют на ход происходящих драматических событий, а народ изображается гулом толпы за сценой).

Сам «хоровой ключ» — использование в качестве основного музыкального материала трех композиций для хора a cappella — замечательная находка Свиридова.

Особую роль в музыкальной концепции играет тема хора «Любовь святая». Впервые она возникает в оркестровом изложении как лейтмотив любви князя Шаховского и княжны Мстиславской — юной, нежной его невесты. Пронизывая спектакль, появляясь то в оркестре, то в хоре, тема станет главной, и смысл ее расширится до символа любви человеческой вообще.

Хочу обратить внимание на две характерные черты музыки к «Царю Федору». Во-первых, в ней широко применяется как нельзя более соответствующий монументальной фресковой стилистике спектакля фундаментальный принцип музыкального формообразования — принцип повтора. И во-вторых, одни и те же музыкальные фрагменты используются в различных ситуациях, обретая разное смысловое звучание. В партитуре спектакля нет номеров, которые существовали бы сами по себе, так сказать, для «услаждения слуха». Напротив, появление музыки всегда вызвано драматургической мыслью.

Несколько примеров. В кульминации первого акта (я буду все время иметь в виду деление пьесы на три акта, как в спектакле; у А. К. Толстого — пять действий) — сцене примирения Годунова с Шуйским — именно благодаря музыке становится особенно очевидной неудача миссии Федора. Настороженный, настойчивый ритм засурдиненного барабана дает понять: что-то не так в этой акции мира, что-то не получилось. На фоне той же тревожной музыки идет и сцена заговора Году-

нова с Василисой против Димитрия. Великолепным трагическим сарказмом звучит в кульминации второго акта (в момент уступки Федора Годунову и подписания приказа об аресте Шуйских) хор «Любовь святая». Миротворческая идея царя терпит крах, и вряд ли можно было прокомментировать это музыкой лучше. Наконец, в третьем акте, когда Федор уже почти раздавлен обрушившимися на него событиями, его поражает последняя «стрела» — известие о гибели царевича Димитрия. Страшная весть подчеркнута хоровым взрывом, и в этой кульминации, как и в двух предыдущих, музыка многократно усиливает драматизм сцены.

В так называемых «прикладных» жанрах ценится «попадание в образ», то есть внутренняя согласованность, связь, взаимозависимость с происходящим. В удачно написанной музыке они всегда есть. Значительно реже встречается «точное попадание» в дух произведения, его главную идею. Если это удается, музыка перестает быть элементом, только лишь сопутствующим действию, и принимает на себя функции ведущие. Чрезвычайно увеличивается «емкость» музыки, а сама «точность попадания» здесь значительно более высокого ранга.

Свиридов работает именно так. Для него важен не конкретный «кадр», а то, что стоит, угадывается за ним, то есть внутренняя, глубокая сущность явления, а не детали, хотя бы и броские, ибо они могут быть и случайными, менее значимыми.

Вспомним знаменитую, врезающуюся в память увертюру Свиридова к кинофильму «Время, вперед!», великолепно передающую победную поступь созидательного времени. На эту музыку «лягут» любые динамичные кадры, но непременно большого смыслового масштаба. Так, к примеру, использована эта музыка в фильме-портрете «Композитор Свиридов», где она мощно взаимодействует с цепью фрагментов, рисующих напряженную трудовую жизнь страны.

У музыки «Царя Федора» такой же «расширенный диапазон», и помимо драматургической функции она играет в спектакле роль морально-этическую. Бурлящие, низменные страсти борющихся за власть бояр никем так грозно не обличаются в спектакле, как музыкой (точнее, в нем нет истинного героя — носителя этиче-

ской силы; хотя, разумеется, определенную нравственную реакцию зрителя вызывают и муки царя — великодушного, доброго, но слабохарактерного — безвольного миролюба, и идущая вторым планом недопетая любовь юной пары, подобно Ромео и Джульетте — жертв распри, и роковые события — коварный план Годунова с младенцем Димитрием, резня приверженцев Шуйского, гнусная челобитная). Именно музыка провозглашает идею человеческой любви, гуманности, противостоящих миру жестокости, насилия; ее душевная возвышенность, чистая красота дают ей возможность выполнить с большой силой эту важнейшую миссию.

Таких результатов композитор достиг благодаря замечательным художественным качествам музыки, позволившим ей жить и вне спектакля.

Очень быстро хоры завоевали огромную популярность у исполнителей и слушателей. Многократно и с неизменным успехом их исполняли различные коллективы в нашей стране и за рубежом, для которых эта музыка, так же как и все хоровое творчество Свиридова (а для певцов — вокальное), — благодатный, редкий в наше время по певучести и мудрой простоте материал.

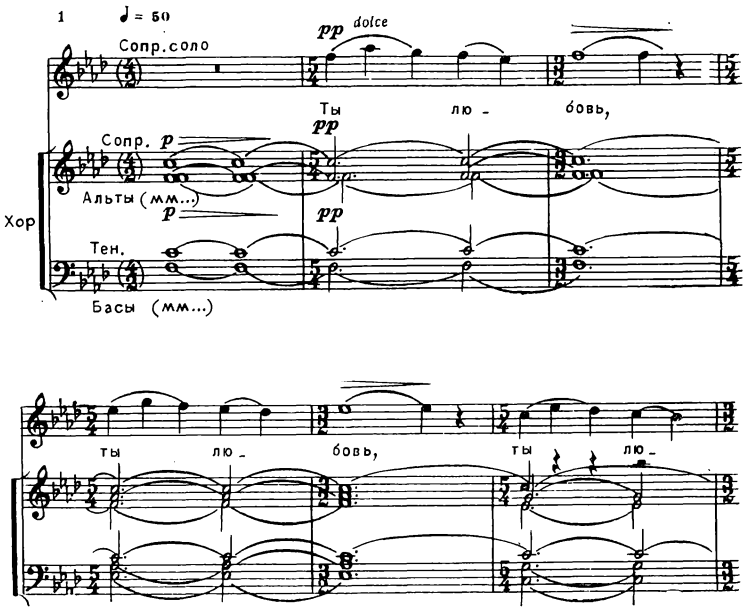
Самостоятельная жизнь театральной музыки Свиридова — вслед за «Эгмонтом» Бетховена, «Пер Гюнтом» Грига, «Князем Холмским» Глинки — представляется мне чрезвычайно ценным фактором. Число таких примеров из прошлого можно умножить, но сегодня куда более типично то, что по воле режиссеров музыка в театре утратила собственно музыкальную форму. Выполняя какую-то полезную для спектакля роль, за его пределы она, однако, не выходит. Не таков Свиридов — в своем замысле он целен. Он не «приспособился» к спектаклю; и музыка эта не к спектаклю, а для спектакля...

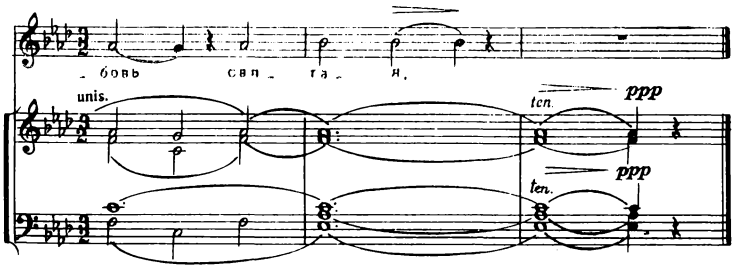
Все три хора к «Царю Федору» характеризуют народность и своеобразный колорит русского средневековья.

Мелодическая линия плавна, распевна, метрика очень свободна. Свиридов остро слышит каждую четверть, в одном случае увеличивает размер, в другом — сокращает. Поэтому течение мелодии, не ограниченное метрическими рамками, так естественно и легко. Гармония проста и изысканна; свиридовские трезвучия

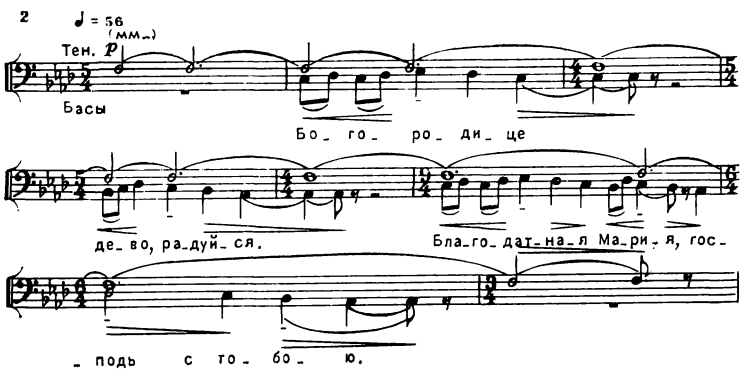
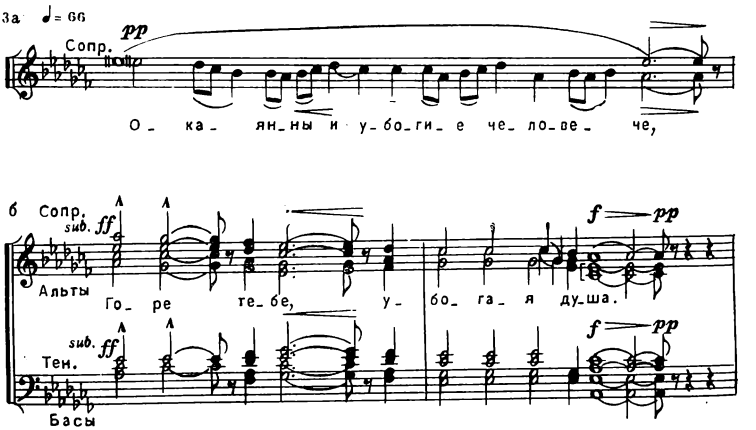
с секстой и септаккорды звучат, как всегда, свежо и самобытно. Хоровая фактура очень прозрачна, не замутнена, любая деталь в ней точна и выразительна. В каждом хоре есть свой прием, своя, особая «инструментовка».

Хор «Любовь святая». Как бы издалека струится чистым светом удивительная мелодия высокого сопрано на фоне выдержанных аккордов хора. Характерно здесь движение и гармонии, и тональных функций, и секвенций, каждый раз неожиданных и уводящих в столь же неожиданные каденции. В небольшой пьесе композитор «перебывал» на всех ступенях лада. Я не могу отделаться от отчетливого зрительного образа: что-то белое, и мягкий луч света касается его в разных плоскостях — так «играют» эти смещения ступеней. Просветленность и, я бы сказал, доброта этой музыки трогательны и прекрасны. В последних тактах происходит как бы растворение — хор остается на секундаккорде тонического септаккорда, а поэтичнейшее «лишнее» *си-бемоль* у солистки исчезает:





Хор «Молитва» суров, скрыто могуч в первой половине (мужской хор) и лиричен — во второй (та же тема у альта соло, хор аккомпанирует). В первой части помимо основной мелодии запоминается тянущееся, как бы расширенное из-за пения закрытым ртом *фа* теноров, исчезающее только в момент кульминации; во второй ему отвечает более открытое *до* в октаву у четырех сопрано и четырех альтов на звуке «а» (мелодия смещена на квинту вверх), вливающееся в хоровое tutti. На протяжении каждой части мелодическая ткань разрастается из поступенной интонации, однако аналогий нет — развитие вариантное. Интересно использование в «Молитве» двух хоров, партии которых схожи, но иногда на повторяющиеся аккорды первого наложена «педаль» другого.

Вот начальные такты:

Третий хор — «Покаянный стих». В его основе — мелодия скупая и сдержанная; слова и распев частично заимствованы из рукописи Федора Крестьянина (XVI век). Музыка движется от одноголосной (на выдержанном звуке) фразы сопрано с постепенным включением хоровых голосов к потрясающему внезапному вскрику на словах «Горе тебе, убогая душа» — одна из блестящих находок Свиридова. Величавая тональная статика придает музыке непреклонность и неотвратимость:

В оркестровой части музыки к «Царю Федору» велика роль темы власти, надвигающейся, сметающей все в своем подъеме от басового регистра к высшему. Это — сила Годунова. Тема Федора — прозрачно-звенящая, пульсирующая, словно парящая и слегка грустная. Композитором написана также поэтичная музыка для сцены в саду (к сожалению, в спектакль не вошедшая) — светлая, по-свиридовски нежная пастораль; уже упомянутый мной оркестровый вариант хора «Любовь святая» и «Военные трубы».

Собственно, тему статьи можно было бы считать исчерпанной, но хочется в завершение добавить еще несколько слов о творчестве композитора вообще, творчестве, частица которого — музыка к «Царю Федору Иоанновичу».

Свиридов — поэт в музыке. Вероятно, поэтому поэтическое слово — постоянный источник его вдохнове-

ния. Переплетение стихов и музыки нерасторжимо, как в народной песне, — так естественна эта слитность.

Музыка у Свиридова выражает слово, мысль, заключенную в нем, чувство, которое его породило. Его волнуют чувства простые и вечные, большие темы и — правда. Главное — правда.

Правдивость, подлинность его музыки поразительна. Поразительна и способность творить просто и как бы легко. Даже невозможно себе представить, чтобы было как-то иначе.

Множество переживаний в человеческой жизни. Отсюда — музыка Свиридова, отсюда ее богатство и разнообразие. То это почти зримый пейзаж («Дым отечества», «Снег идет»), то трагический, сжимающий сердце вопль души («Голос из хора», «На чердаке»), любовная лирика («Прощай!») или лирика философская (хор «Об утраченной юности»), ирония («Как яблочко румян»), тонкая шутка («Финдлей») или щемящая грусть («Я последний поэт деревни»), могучий вихрь («Патетическая оратория»). Все вместе — завоевавшие признание подлинные музыкальные шедевры. В ряд с ними в щедром творчестве Свиридова встают вокальные циклы, кантаты, хоры и романсы, инструментальные произведения, отмеченные чертами яркой самобытности. И понимаешь: есть свиридовская мелодика, гармония, оркестровка. Всмотревшись, вслушавшись, видишь необычайную точность всех деталей; например, аккомпанемент как будто вещь второстепенная, и у Свиридова он намеренно написан так, чтобы не отвлекать от главного — мелодии. Однако же какая тонкость в этом аккомпанементе! Если выдержан звук, то выдержан иногда с точностью до шестнадцатой, если фактура типично песенно-романсовая, «вечная», — все равно почувствуешь: это свиридовское. А акценты! Сколько оттенков, сколько искр-преображений высекает композитор с их помощью! А сколько изумительных неожиданностей в концовках произведений, частей циклов, где автор останавливает музыку на грани, видимой лишь ему одному.

Я слышу и вижу это и другое; чувствую, и осязаю, и не могу понять, как можно так сделать — колдовство какое-то... Сравнительно недавно написанные песни на стихи А. Блока, мало еще известные, последние циклы

на стихи С. Есенина, Н. Рубцова, пока не исполнявшиеся, открыли такие красоты, такую новизну, что можно говорить о раннем, среднем и сегодняшнем Свиридове. Этот начавшийся период его творчества — мудро-спокойный, с поражающим воображение движением по избранному композитором пути — открывает новые горизонты, неохватные дали.

В большей части свиридовского творчества использовано слово, но и в музыке без словесного текста всегда ощущаешь, что есть в ней певучий стержень, мелодическая декламация.

Искренность делает его музыку Музыкой, возвышенность — гуманной, гармоничность — прекрасной; доброта делает ее искусством.

Высшая оценка, какую можно дать произведению искусства, это — принять его как драгоценное и совершенное творение, которое как будто уже не может быть иным. Творчество Свиридова я воспринимаю таким, и как-то особенно подходит к нему известное изречение Глинки о том, что музыку создает народ, — так велика народная основа этого творчества, пронизанного любовью к родной земле.

«Глаголом жечь сердца людей» — смысл творчества для поэта. Жечь сердца людей музыкой — смысл творчества для такого композитора, как Свиридов. Зажечь сердце. Это может лишь огонь настоящего искусства, что пылает в лучшем из созданного лучшими художниками за века, огонь немеркнущий. Но не всякое сердце можно зажечь и не всякое зажечь сразу. Только настоящее, горячее, восприимчивое к прекрасному. Каждый шаг к такому сердцу, каждое произведение, рожденное огнем подлинного вдохновения, — бесценны. И музыка в драматическом театре, чья роль, казалось бы, более скромная, чем роль музыки на концертной эстраде, участвует в прекрасном общении с сердцами, если есть в ней этот волшебный огонь. Он есть у Свиридова, от него — покоряющая сила его музыки, огромное значение его творчества, каким бы жанром оно ни было представлено.

Музыка Свиридова — одно из чудес нашего мира.

Л. Измайлова

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА СВИРИДОВА

(к вопросу о внутристилевых контактах)

Всеобщее признание Свиридову принесли вокально-хоровые сочинения, романсы, песни. Инструментальную музыку композитора обычно не принято ставить в один ряд с ударно-стилевым слоем. Немногочисленность инструментальных сочинений, сдвинутость большинства из них к тому периоду, когда Свиридов только начинался (середина 40-х годов), уготовили отношение к ним как к периферийным в творчестве. Это могло оказаться справедливым, если бы на расстановку произведений по значимости и художественному своевидению не воздействовал фактор стилевой обусловленности.

В системе свиридовского стиля инструментальные образы и приемы звуковоплощения занимают важное место. Они осваивают сферы выражения, недоступные голосу и пению. Переводят в формы «инобытия» вокальный тематизм. Помогают сложиться концепционному центру или семантическому фону музыки композитора. Стиль Свиридова функционирует как целостное, живое образование, основанное на встречных течениях, связях, взаимодействии компонентов. К проявлениям «встречности» принадлежит обмен интонационным материалом между вокальными и

© Издательство «Музыка», 1979 г.

инструментальными жанрами. Постоянными участниками этого процесса выступают хор, солисты, оркестр. В ансамбле с солистами и хором оркестр приобретает новую выразительность. Композитор часто делает его «заместителем» хора, копируя характерную фактуру и голосоведение. Параллельно наблюдается и обратное — оркестр подсказывает строение фактуры, образцы раскраски хоровой ткани. Хор, конечно, теплее, эмоционально гибче, одухотвореннее инструментальных звучаний, и все же оркестр способен превзойти его в отдельные моменты: изобразить, например, хорал, неисполнимый человеческими голосами по охвату регистров, мощности звучания, необъятности звуковой вертикали.

Хор может петь «колокольно», оркестр — стать самым близким приближением к звону колоколов. Свиридов любит сопоставлять хор и оркестр, отождествляя их по складу тематизма. Он поручает оркестру функции предварения, продолжения хора и сольных партий, притом в таком виде, где полностью сохраняется иллюзия пения.

Оркестр Свиридова, инструментальные фрагменты его сочинений и целостные инструментальные концепции не приобрели бы «авторское» лицо, не обогатившись связями с музыкой, родившейся в контакте со словом и пением. Справедливо и другое: искусство, хоровое и песенное, не было бы свиридовским, если бы оно не пополнилось некоторыми инструментальными идеями.

Гегемония вокальных жанров в творчестве Свиридова создала положение, при котором влияние песенности, хоральности, речитативности на инструментальные сочинения композитора представляется нормальным, привычным, хорошо различимым явлением. Существует и встречное воздействие: инструментального начала на вокальное. В исследовательской литературе о музыке Свиридова доказательства тому найдены. Отмечены явные тематические переносы, точки жанровых совпадений и сквозные образы-символы (марш и колокольный звон). В хорах а капелла выделен принцип драматургии, идущий от инструментальных форм. Среди индивидуально-стилевых открытий Свиридова назван тип хоровой фактуры с характерным

разделением на вокальные и квазиоркестровые пласты[1]. По работам советских музыковедов и критиков можно получить солидную информацию об инструментальных сочинениях Свиридова, освещенных порознь и группами.

Потому следующим звеном в процессе изучения творчества композитора напрашивается проблема стилевой интерпретации инструментальной музыки, то есть рассмотрение ее в контексте стиля композитора в совокупности и на фоне норм мышления, сложившихся на главном выразительном участке.

Пора увлечения композитора инструментальными жанрами приходится на 40-е годы. Тогда написано большинство сочинений, составляющих на сегодняшний день костяк свиридовского инструментального наследия: Трио для скрипки и виолончели с фортепиано (1944), Соната для фортепиано (1946), Квинтет для двух скрипок, альта и виолончели с фортепиано (1945), Партиты для фортепиано (1947), Музыка для детей (1948), 1941 годом датируется соната для скрипки с фортепиано (рукопись), 1945 — Первый струнный квартет (рукопись утеряна), 1949 — рукопись незаконченной симфонии. Многие сочинения прошли впоследствии повторную редакцию. Инструментальная музыка 40-х годов стоит несколько особняком по тематике и интонационному языку. Она включает «образы агрессивной жестокости и ответного смятения, отчаянной борьбы и острых мучительных страданий, во многом аналогичных Шостаковичу и, без сомнения, им навеянных»[2]. В траурности мотивов, строгом шаге пассакалий, сумрачности колорита, внутренней сосредоточенности слышится отзвук дней войны.

Исследователи творчества Свиридова говорят о стиле 40-х годов и соизмеряют данное понятие именно с инструментальной музыкой. Этот стиль — явление не только локальное, но и общемузыкальное для Свиридова. По целому ряду признаков видны здесь симптомы

---

[1] См. фундаментальную монографию А. Сохора «Георгий Свиридов».—М., 1972; статьи А. Живова «Хоры а капелла Свиридова».—В кн.: Георгий Свиридов. — М., 1971; Д. Благого «Фортепианные сочинения Свиридова» (в том же сборнике); Ю. Евдокимовой «Поэт России». — Советская музыка, 1968, № 6 и т. д.

[2] Цитируется по монографии А. Сохора, с. 276.

искусства, подготавливаемого издалека, неуклонно, проступающего во множестве сходных решений. Судя по наименованиям сочинений, композитор работает в области чистого инструментализма, максимум удаленной от музыки со словом и сюжетной драматургией. Однако за наименованиями классического перечня стоит содержание «вещное», предметно-обозначенное, оно входит в музыку через «первичные» жанры. Жанровое определение частей — первая ступень на пути продвижения инструментальной сферы к вокальной, которые сближаются на почве образной конкретизации.

Установлено, что для вокального творчества Свиридова «важны тематические аналогии», «образные связи и сквозные образы», то есть родство на уровне образного содержания, при котором избегаются тематические переносы, цитирование, реминисценции внутри цикла. Сюитное начало, преобладающее в композиции инструментальных сочинений, позволяло Свиридову вплотную соприкоснуться с идеей образных контактов. Инструментальную музыку они задели раньше, чем стали нормой для вокально-циклической. Принцип связей на расстоянии — по ассоциации — был вызван в сюитном развитии индивидуально-художественными побуждениями. Композитор в какой-то мере открыл для себя единство между традиционными жанрами «чистой» музыки и сюитными построениями. Разумеется, установка на «детерминированность» сонатного цикла в отдельных частях и «недетерминированность» сюитного была ему хорошо известна. Однако не это общее положение оказалось взятым за основу. Объединяющее начало Свиридов нашел в «сюжетности».

Сюжет опирается на «события», «мотивы», излагаемые в определенном порядке и в связях друг с другом [3]. Чтобы факт «события» возник, музыка должна несколько подвинуться к действительности, слиться с реальностью, проникаясь конкретностью содержания. Проще это сделать в условиях программы или названности образов. Для Свиридова заместителем программы является жанр — единица вместительная, укрупненно-целостная. Жанр обобщает, стягивая элементы из раз-

[3] Определение Б. Томашевского из «Теории литературы». — Л., 1925.

ных источников, и наполняется новым содержанием, включающим множество аналогий с событиями действительности. «Выходы» к жизненным ситуациям открывает жанровое содержание. На редкость разносоставно оно в обобщающих наименованиях: Траурная музыка, Торжественная музыка. В Траурной музыке из Партиты фа минор собран целый комплекс образов. Одни представляют собой ораторски-возвышенные, «речевые» реплики, другие — мелодии, эмоционально безудержно выплескивающие горе и боль. Музыка идет под мерную ритмическую дробь, подчиняется шагу шествия.

Свиридовский «сюжет» возникает из расположения жанров в определенном порядке, в последовательности, избираемой в качестве индивидуально-неповторимой, образно-мотивированной. Жанровый «сюжет» отражен в названиях частей. В Трио, например, включены Элегия, Скерцо, Похоронный марш, Идиллия. Отсутствуй в некоторых частях указание на жанр, они вполне могли бы быть приняты за нормативные разделы камерно-инструментального цикла; Скерцо и Марш занимают место серединных частей, Элегия — исходного сонатного аллегро. И все же композитор предпочел уточнения, что сделал не только в целях содержательного высвобождения финала. Объявленный жанр — такова уж прочная традиция, от романтической музыки идущая, — повод организовать музыкальное содержание и одновременно расширить его, прибегая к обобщению через жанр и взаимодействию жанров.

На взаимодействии жанров построил Свиридов неповторимый «сюжет» Трио, Элегия задала программу всему циклу. В начальной части сложился комплекс образов, наметился путь в сторону их преодоления или развития. Заглавное наименование раздвинуто изнутри, слишком неохватным для лирики оказался масштаб авторских раздумий. Раздумье перешло в наблюдение, в прямое запечатление увиденного, пережитого: поступи войны, тревожного и пламенного чувства боли за Русь. Элегия приобретает черты драматической эпопеи, заговорив языком баллад, маршей, богатырского сказа. Одновременно в музыку вошла авторская точка зрения: воплотилась в песенно-элегической теме главной партии, на фоне которой разворачиваются события. От темы весь материал развернут вглубь, подобно рассту-

пающейся панораме, где слышны голоса грозной эпохи: мотивы «нашествия», гул призывных набатов, скорбь и горе, возвышенные до чувств всенародных.

Скерцо отстраняет драматический накал Элегии. Поворот происходит не сразу. Поначалу неясно, с чем связаны жесткие аккордовые блики: не отзвуки ли это военных набатов. Возможно, что отзвуки, направляемые теперь в новое выразительное русло. Принадлежит оно тематике откровенно дифирамбической — столько в ней торжества, света, предчувствия праздничного. Композитор не пожелал отступить от этих настроений и тогда, когда перешел к серединной части. В образном плане она составила с экспозицией (точнее — со второй темой экспозиции) жанрово единый блок. В результате просветленность перевесила, и скерцо получилось похожим на финал, по симфонической традиции приносящим разрядку в конце цикла. Однако в Трио «преодоление» оказалось близко подвинутым к драматическому центру, в чем, по-видимому, отразилась специфическая «неопределенность» жанра сюиты, свободно компонуемой по линии распределения образов.

Похоронный марш вмещает два дополнительных жанровых измерения — Пассакалию и Элегию. В этот раздел введена песенная тема из Элегии, что поставило части Трио в прямую зависимость, сделав одну из них закономерной развязкой другой; вместе с темой Элегии возвращается авторская «точка зрения», подобная присутствию живого очевидца, сопереживающего трагедии. Траурные мотивы отстраняются в мажорном торжественно-триумфальном фрагменте — живом напоминании о музыке, сочиняемой «на смерть героя». Впечатляет заключительный раздел марша, где темы Элегии и Пассакалии идут на фоне «хорового» пласта. Под конец событию придан эпический размах, в действии словно зазвучал голос народа.

Миром и успокоением проникнута Идиллия — заключительная часть Трио. Жанровые ориентации сделали свое дело. Действие мгновенно сменилось и пролегло вне пределов досягаемости разрушения и смерти. Музыка финала — пейзажна, пасторальна, чуть тронута танцевальностью. Покой и идиллия нарушаются вторжением минорного Allegro средней части, не лишённой признаков скерцозности. Интонации тревожного прош-

лого чуть задели тему, и этого достаточно, чтобы повеяло драмой Элегии.

Неповторимо жанровый «сюжет» имеет и Партита фа минор. Присутствие индивидуально-композиторского видения открыло неожиданные контакты между традиционным принципом сюитности и изнутри взрывающим тематизм перекрестно-симфоническим развитием. Партита складывается из семи частей, идущих в такой последовательности: Прелюдия, Марш, Траурная музыка, Интермеццо, Остинато, Речитатив, Торжественная музыка. Кроме обязательной образной конкретизации частей, типичной для заглавного жанра, в сочинении есть отдельное задание. Суть его — в возведении «сквозной драматургии». Признаками драматургических свойств музыкальной концепции выступают контраст жанров и образные связи между частями. Антиподом Траурной музыки звучит Торжественная музыка. Речитатив подхватывает мотивы траурного шествия, механически бездушный тематизм Марша продолжает моторика Остинато. Интермеццо сопрягается с Прелюдией [4] в напряженно-взрывчатом столкновении мотивных элементов. В Партите обнаруживаются ключевые моменты, которые обуславливают повороты содержания и появление цепи жанровых зависимостей. После конфликтных перипетий Марша вполне оправданным выглядит продолжение — открыто трагедийная развязка Траурной музыки. Неумолкающие отголоски переживаний создают сходные эмоционально-драматические поля в Интермеццо и Речитативе. Преодоление совершается в финальной части — утвердительно-гимническом строе Торжественной музыки.

Наличие сюжета создает основу для заранее программируемого взаимодействия образов и проведения сквозных тематических идей, что выводит инструментальные сочинения на стезю образных ассоциаций — принадлежности вокальной сферы.

Наименование «стиля 40-х годов» инструментальная музыка Свиридова получила за самостоятельность художественных принципов. Расхождения с последующей эволюцией творчества композитора обнаружились (и

---

[4] Свиридов образно называет Прелюдию из Партиты фа минор «танковой атакой» — сведения из монографии А. Сохора.

очень серьезные) из-за «диссонатности» образных систем. Более ранняя — выдвигала субъективность и психологизм, более поздняя (50-е и 60-е годы) склонялась к объективному мироощущению, к эпическому строю образов. И все же в плане согласования многие признаки в системах совпали. Стилевые закономерности в музыке Свиридова начали формироваться рано, предсказываться довольно точно. Разностилевые потоки соединялись, ибо в каждом угадывалось «авторское слово». Для того чтобы установить родство стиля 40-х годов с общестилевыми направлениями, предпочтительно опираться на типологические черты, которые, с одной стороны, не зависели от перемен и сдвигов в образной системе, с другой — приобретали в связи с содержанием автономную окраску.

Инструментальные сочинения 40-х годов имеют особый музыкальный язык. По остроте линии, контрастности пятен, рельефности рисунка, одинаковой весомости солирующего и фонового пласта такой язык сопоставим с графикой. Среди многих его достопримечательностей — массивность и фундаментальность фактурной «кладки». Оригинально задуманы фактурно-унифицированные разделы: по обнаженности стержневых линий, минимуму строительных элементов, протяженности остинатных полей.

Главная партия первой части фортепианной сонаты (тема начинается с тональности соль минор, омраченной понижающими альтерациями) раскрывает установки раннего стиля полно. Аналогия с тематизмом Шостаковича не мешает оформиться новым впечатлениям, идущим в первую очередь от раскидистости фактуры. Она позволяет развернуться планам соло и сопровождения в своей, отдельной, чрезвычайно объемной регистровой плоскости. Рельефно определен интонационный облик каждого: линии фона, отмеченного остинатной ритмикой, и мелодии первого плана с ее разряженно-звуковым наполнением, с зигзагами резких подъемов и спадов. Некоторые художественные приемы в инструментальных сочинениях этого периода кажутся точной проекцией будущих форм. Например, нарочитая выделенность «строительного» материала. Она раскрывается в единовременном охвате тематических рисунков разного склада, образное значение их сохраняется на большом временном протяжении.

Свиридовское многоголосие несет идею остинатности на многих композиционных уровнях. Сначала — это тематически-элементарные слагаемые: монотонно-звуковые поля и соединение по вертикали нескольких таких полей (заключительный раздел экспозиции в первой части Трио и начало разработки). Есть, помимо того, остинатность фактурно-гармонических блоков в сочетании с «выдержанными» звуковыми точками. Многоголосная ткань усложняется, хотя большинство «строительных единиц» выглядит просто. Можно сослаться на сквозной для Свиридова интонационный комплекс: гаммообразного движения в сопровождении пунктирного ритма (Трио, первая часть, фрагмент от ц. 23).

От остинатного в качестве распространенного приема фактуры до форм-остинато расстояние у Свиридова сокращено. Теме-остинато, скрепляющей всю форму или локальный раздел, придается широкое жанровое толкование. Во второй части фортепианной сонаты тема остинато (терцовая ритмоформула) «модулирует» в танцевальный образ, сливается с ритмикой танго[5]. В Интермеццо из Партиты фа минор остинатна короткая попевка, она уведена в регистровую высь и дается голосом повествовательным, мерно убаюкивающим, отстраняющим драматические перипетии основного плана. Свиридов сочинил и развернутые остинатные композиции: Похоронный марш из Трио, Остинато в Партите фа минор. Они в свою очередь попадают в одну рубрику с традиционными формами прелюдии, фуги, инвенции (Партита ми минор). Объединяющим моментом служит строгий композиционный распорядок, поддерживаемый идеей неизбежности повтора и периодического возврата к исходной точке. Вокальное творчество впоследствии присоединит к сложившимся инструментальным направлениям разработку принципа остинатности в рамках куплетного цикла.

Пожалуй, ни одно из открытий стиля 40-х годов не прошло бесследно для творчества композитора, хотя зоны наложения вокальной и инструментальной сфер обнаруживались в самых неожиданных местах. Увидеть их позволяет сравнение интонационных величин и тематических концепций, далеких по содержанию, но сопо-

[5] Жанровое определение А. Сохора.

ставимых в силу целостности стиля Свиридова — целостности присутствия многих сквозных процессов и единства методов отношения к тематическому материалу, не зависящему от способов звуковоплощения. Сравнение дает возможность установить «точку отсчета» свиридовского стиля, закладывающегося на разных жанровых участках.

Далекими и стилистически родственными сосуществуют в стиле Свиридова контексты вокальный и инструментальный. Для того и другого обязательна драматургическая многоплановость. В вокальной сфере она скрепляет малое и большое. Для свиридовского музыкально-поэтического прочтения нет второстепенного. Техника образной проработки здесь на редкость тонкая, предписывающая голосам произнести и пропеть текст, выделить звук, слог, слово. Столь же профилирован и «большой» драматургический план со скоплением и концентрацией оттенков, взаимодействиями и контрастами музыкальных смыслов. Из деталей и сквозных линий составляется целостное высказывание, опирающееся на протяженные, распевно-мелодические структуры.

Построить вертикальную многоплановость помог опыт инструментальной музыки, если брать его не вообще, а в частности — на участке пространственно-временной «раскладки» тематизма. Привычно встретить здесь расслоение фактуры и высокий уровень дробности. Дробность или дискретность надо понимать как условие, при котором нарушается связное сцепление звуков, течение горизонтали в целом. Конкретным носителем дискретности служит всякого рода расщепление: регистровое, фактурно-тематическое, ладотональное, образно-семантическое. Этот первостепенный признак в структуре интонационной ткани пронизывает всю систему музыкального языка Свиридова — от мелодии до расположения тематических этажей. Звуковое поле излучает напряжение. Сталкиваются сферы в ладовом отношении далекие, тональности «конфликтующие». Целые пласты фактуры «разводятся» в противоположные точки регистровой шкалы, где есть зоны сверхвысокие и сверхнизкие. Сложной системой зависимостей охватываются контрастные образы, которые сосуществуют, то есть схватываются одновременно, в виду друг друга,

в непрерывном сопоставлении, сравнении, в перекрестном показе фактурных этажей. Идет «диалог» регистров, обменивающихся мотивами и образными характеристиками. Драматургическая «ставка» на одномоментность, на «сосуществование» приводит нередко к тому, что развитие вдоль координаты времени тормозится. Время течет медленно из-за включения новых планов, отодвижения-смолкания солистов и возвращений к прежним регистровым уровням, к введенным «в действие» комплексам.

В музыке много пустот, разряжений, пауз, неожиданных ритмических остановок, колебаний единиц тактового времени. Свиридов работает с большим тематическим материалом: микроэлементами (звуками, мотивами, интервальными сгустками) и макроэлементами (крупными тематическими единицами, рассчитанными на длительный показ). И повсюду внимание уделяется манере интонационного произнесения: тщательной отделке при расстановке штрихов, динамической шкале, продуманной до мельчайших деталей.

Таков в общих чертах инструментальный метод Свиридова. Метод сливается с образным мышлением и в то же время отделяется от него, иначе не превратился бы в систему «стандартных правил», годную для многих тем и жанров. В отличие от образа, метод входит в музыку «неслышно». Выразительные решения делаются похожими, пути развития материала совпадают, драматургические типы переходят из сочинения в сочинение. Приметою драматургии в инструментальной музыке Свиридова выделилась нетождественность образа самому себе — нетождественность, связанная с изменением смысла в крайне широких границах. Варьирование образного смысла допускается любой традицией. Следуя идее полного его перевоплощения, Свиридов подходит к проблеме современно. Реализуя идею так, что смысловые перемены возникают внезапно, в интенсивном противопоставлении элементов, композитор открывает новые возможности ее приложения. Для него перевоплощение образа — прием содержательного «разведения» любой величины построений: тем, фраз, мотивов.

Описание метода не мешает подкрепить наглядным толкованием музыки. Более всего необходимо оно там, где отсутствуют жанровые наименования. Из сочинений

40-х годов такой особенностью отличается Соната для фортепиано. Мнение критики относительно субъективной трактовки темы войны, распространяемое и на сонату, нельзя не поддержать. Субъективность вступает в свои права, когда уходит непосредственность отражения, и события истории попадают в музыку как факт раздумий, переживаний, эмоционального приятия. По воле композитора «объективное» утрачивает прикрепленность к месту и времени и воспринимается обобщенно, с более дальних позиций, откуда возможно запечатлеть трагедийно пережитое разными эпохами и стилями от Шопена до Шостаковича.

Соната состоит из трех частей. Общее настроение первой части задает вступление — как фон и стержневой образ, отмеченный духом мужества и несокрушимой твердости. Главная партия подхватывает интонационную нить вступления — маршеобразную ритмику вместе с непрерывностью тока прелюдии. Солирует басовый голос, ему поручена тема-повествование, возможно, рассказ о суровых днях. В ораторской приподнятости темы есть что-то и от гимна. Этот жанровый круг переплетается с ощущением сумрачного, минорного, диссонантного. Своеобразное сцепление черт на следующем этапе главной партии (второе проведение темы) выразительно обновляется. Изменений совсем немного. Композитор поменял местами солирующий голос и фон: солирующий пласт вынесен в высокий регистр, а фон перемещен в низкий. Но отсюда рассказ ведется словно о другом: о щемящей скорби, неутихающем страдании, которые принесло лирическое утепление тона. Хрупкая, блуждающая мелодия доводится до экспрессивно-пронзительной кульминации, после чего сразу, внезапно переживание обрывается, его вытесняют победно-героические фанфары мажора.

Образные «вариации» на главную партию продолжают разработка и реприза. В разработке становится заметной внутренняя «дисгармоничность» темы, исходящая от партии «солиста». Мелодия отделена от фона, имитационно-полифоническое ее проведение делает особенно слышимым резкость интервальных поворотов и остроту диссонантных сочетаний. Реприза сблизит варианты экспозиции в протяженном «диалоге регистров». Главная партия будет построена регистрово двуярусно,

Передачи материала с одного высотного «этажа» на другой последуют непрерывно, что поставит тему на грань совмещения противоположностей — образа и антиобраза.

Побочная партия проходит свой путь развития. В концепции сонатного allegro она воспринимается темой всепобеждающей мощи. Маршевая скорее по духу, чем по ритму, тема вполне соответствует указанию risoluto ко всей части. Солирует масса голосов — сомкнуто, едино, тяжеловесно, плотно заполняя альтово-теноровый и басовый регистры. Тема хоральна и допускает сравнения с песней, которую напоминает складом фактуры и вниманием к поющейся линии. Сюда вложена, однако, мелодия инструментального склада. Настроению победности отвечает склад и колорит утвердительно-диатонического до мажора.

«Вариации» на основной образ далеко отстоят от начальной идеи, тема утрачивает налет героики. В разработке она звучит светло, пронзительно, несколько крикливо, сниженная до инструментального наигрыша. Потом в ней пробуждается вальсовость, нечто прокофьевское по мягкости и красочности гармонических изгибов. В невероятно высокой тесситуре побочная парит над главной (генеральная кульминация части перед предыктом в репризе), колючая, сухая, реальная и нереальная одновременно. Однако последнее слово — за репризой, полностью восстанавливающей в побочной высокий позитивно-утвердительный смысл.

Драматургическую основу второй части (Largo) определяет конфликтное рассечение тематизма. Противополагаются речитативное и остинатное начала. Остинато прорисовывается как сухой, безучастный фон, монотонно-басовый мотив, введенный, кажется, для того, чтобы оттенить эмоционально высокий накал речитатива. Потом остинато-тема, яростно, агрессивно взрывающая живую, взволнованную «речь». План «речевого» особенно гибок. Отдельные реплики произносятся нервно, возбужденно. Кривая экспрессии растет, затем идет на спад. Речитатив готов вот-вот раствориться в капризно-утонченных изгибах танца, но после временного затишья поднимается как голос протеста в ответ на сложившуюся в остинато параллель темам зла и разрушения.

Финал сонаты выполнен в типично свиридовской

графической манере, как, впрочем, и остальные части. Однако в заключительном Allegro vivo ее стилевая отличительность возымела особое значение, когда соприкоснулась с элементами чужой концепции. Стремительностью темпа, непрерывностью интонационного тока, длиною монодических линий эта часть похожа на финал шопеновской сонаты си-бемоль минор. Прямые аналогии вызывают мысль о сходстве со знаменитым инфернальным образом. Наряду со сходством в музыке Свиридова есть и очевидное несходство. Композитором оставлено «действие» и наряду с фоном выведен «герой» — сольно-тематический план фактуры, состоящий из звуков, мотивов, попевок, разрозненных микро- и макроштрихов.

При быстроте темпа и моторике ритма успевает обозначиться громада регистрового пространства. Его масштабность необходима заключительному акту цикла для того, чтобы запечатлеть картину хаоса и разгула стихии. Кажется, все смешалось в музыке финала: героическое, победное, неистово-мрачное, горестное, страдальческое, злое — бездна выразительных мазков, поглощаемых тотальным движением. Опорно-строительных элементов в тематизме минимум, если учесть спектр содержательного диапазона. Последний — в ведении искусства автора. Темброво-регистровыми смещениями мотивов, утяжелениями либо облегчениями фактуры обеспечивается мгновенная подмена смыслов и образов. Самые крайние точки разъединены драматургически. На одном полюсе — тематизм, иллюзорно сближаемый с маршем-натиском агрессии, на другом — задумчиво-глубокие вздохи басов, эпически-трагедийные мотивы нисходящих минорных терций, которыми подготавливается исход, свертывание «действия», отодвижение музыки вдаль.

Отдельные приемы 40-х годов, сложившиеся в атмосфере экспрессии и драматического напряжения, дали о себе знать в вокально-хоровом творчестве Свиридова. Более всего аналогий с инструментальным стилем — в Концерте памяти А. Юрлова. Хор, поющий без слов, положил начало тематическим сравнениям, которые распространяются прежде всего на область интонационного синтаксиса. Музыка привычно делится на строфы, в виду отсутствия слов текстовые «полуперио-

ды» разделены долгими паузами. Расчлененность музыкальной ткани, вынесенная «на поверхность», напоминает о дискретности тематического ритма, хорошо знакомой по инструментальным версиям. Строфа — это новое дыхание, новый этап продвижения образа. Основное в нем — фиксация переживания, вложенная в мотивы-символы стона, плача, безжизненного поникновения, и в краткие вспышки эмоциональной активности, пробуждающие мелодическое развитие.

При медленном ходе времени отчетливо слышимо противоположение планов. Контрастируют элементы неподвижные и вовлеченные в движение. Многочисленные педали, остинатные поля со всех сторон обступают сольные фрагменты, куда вложена медленно разворачивающаяся линия мелодии. Несмотря на малочисленность тематических составных, музыка поднята на высокую ступень напряжения. Первостепенным выразительным фактором воспринимается тут постоянство высоты, прикрепленность к звукам, вокруг которых вращается голос. Эти звуки подобны неподвижным, ритмически застывшим точкам в вокально-хоровом пространстве. Его объемность раскрывается в единовременном сочетании планов, каждому из которых отведено «малое пространство», отдельная регистровая зона, сюда добавляется расчленение хоровой фактуры на тембры и группы тембров.

Хоровой концерт имеет жанровые и образные оглавления частей, что сближает его с сюитными композициями инструментальных сочинений и делает единственным в своем роде среди вокальных. Последние начиная с 50-х годов в творчестве Свиридова господствуют всецело, однако проблемы, связанные с инструментальной музыкой, из практики не уходят. Перед композитором стоят новые задачи — направление поиска перемещается в область совместного, вокально-оркестрового, донесения замысла.

В стилевой ткани свиридовских вокально-хоровых сочинений оркестр многолик и многофункционален. От оркестровой партии радиусы идут в нескольких направлениях. Во-первых, к партии хора, важнейшей составной художественного замысла. Оркестр проецируется на музыку, поющуюся хором, и воспроизводит ее с цитатной точностью, заменяя хор или присоединяясь до-

бавочным тембровым слоем. Во-вторых, — к слову, тексту, поэтическим образам. Произносимое и пропеваемое хором не может вместить всего, что несет поэтический текст, слишком многослойна ткань стиха. В хоровой партии (текстовая часть) образы следуют один за другим, сменяют друг друга, исчезают, замещаются новыми. Оркестровая партия помещается над сквозным течением словесного текста, способная задержать какие-то смыслы, подчеркнуть и выделить оставшееся вне вокального охвата. Возникает специфическая оркестрово-вокальная многоплановость и производное ее — полифония образов, излагаемых в разных пространственных плоскостях.

В третьих, оркестровая партия обращена не только внутрь конкретного музыкального текста, но и к контексту творчества Свиридова. Оттого музыкальное прочтение всегда оказывается шире тех возможностей, которые открывает в каждом случае избираемый поэтический источник. Он — только повод к приведению в движение всего накопленного художественно-индивидуального опыта. Из музыки композитора приходят образы, сложившиеся в систему постоянных, сквозных смыслов. Часть из них — типично инструментального склада. Среди постоянно возникающих образов-знаков следует назвать звон колоколов и имитацию пространства. Свиридовская техника воспроизведения зрительных впечатлений совершенна. Его иллюзорно-изобразительное пространство, к примеру, не только подражание образцово-импрессионистическим моделям. Композитор заметно облегчает тематическую ткань, ограничиваясь немногими гармоническими штрихами и тонко прочерченным рисунком остова вертикали, поднимаемой из глубин и исчезающей в эхо обертонов. Решающим нововведением, сместившим привычные представления о живописном пространстве, было подключение хора, способного делать то же, что и оркестр, или во всяком случае подражать оркестру.

Участие оркестра, помимо всего, принесло новые композиционные структуры. Вокально-хоровые сочинения обогатились формами, оригинально трактующими постоянную для них идею куплетности и связанный с этим повтором тем круговорот времени. Обусловленность этих форм специфически выразительными за-

дачами видна тотчас. Достаточно сопоставить драматургическое решение с поэтическим текстом, чтобы выяснить семантическую оправданность структур усложненной куплетности. Суть их в следующем. Помимо основного куплетного цикла (формы первого плана) произведение приобретает добавочный куплетный цикл (форму второго плана). План-«надстройка» поручается оркестру и связан с вынесением «на поверхность» новых стиховых смыслов, которые либо усиливают основной план, либо контрастируют ему.

Интересны с этой точки зрения Маленькие кантаты. Почти каждая имеет второй план, полифонически накладывающийся на основной — полифонически, ибо добавочные темы присоединяются контрапунктически и «оседают» в цикле.

«Снег идет». Первому плану отводится совместное оркестрово-хоровое высказывание. Такова специфика образного строя, предлагаемого композитором. Монотонии вокальной линии вторит нескончаемыми повторами остинатный план оркестра: «Снег идет. Идет время» (поет хор). Но вот перспектива расширилась. Звучат слова: «крадучись, играя в прятки, сходит небо с чердака». В музыку кантаты «входит» короткая тема, отмечая поворот в стиховом содержании. В целях точности запечатления ей отведен высокий оркестровый этаж и тембр флейт. Тема прошла в малом цикле и исчезла, как только вернулся прежний поэтический образ.

«Ночью». Форма состоит из двух параллельных куплетных циклов. Основной — поручен хору. Добавочный — оркестровый — вводится тогда, когда в стихе возникают постоянные образные антиномии. Земля — небо. Летчик над спящим миром — чужие города. Беспредельные пространства материков — подвалы и котельные. Кто-то, кому не спится «в старинном чердаке», — планета. Весь второй цикл поднят в высокий регистр оркестра. Подобным приемом обобщается одна из семантических параллелей текста — линия «верха», противопоставляемая линии «низа».

В инструментальной музыке Свиридова есть участки большой стилевой емкости. Стилевая «означенность» сгущается там, где инструментальный тематизм и формообразование уподобляются тематизму вокальному.

В плане перенесения жанровых характеристик из одной сферы в другую свиридовский метод эволюционирует. Сочинения различаются по способам воспроизведения стихии пения. Меняются приемы отражения, неизбежно перестраиваемые вместе с развитием самого объекта «подражания» — вокальной сферы. Она постепенно обрастает индивидуальными приметами, становится величиной в стиле. По мере того, как это происходит, инструментальные сочинения по-своему сигнализируют о предрасположенности таланта. Пока не вызрели собственные вокальные модели, композитор берет любые — и общераспространенные и национальной традицией созданные. С течением времени объект конкретизируется. Живее, гибче, своеобразней становятся его имитации. На этой стадии уже ясно видна направленность эволюции: от инструментально-интонируемого «вокала» — к вокально-распетой инструментальности, к иллюзии присутствия в инструментальном сочинении хорала и песни. Образцы воспроизведения лежат рядом — в кантах, ораториях, романсах, песнях, хорах композитора.

Среди первых инструментальных копий вокальных жанров — номера партит. В сюитные серии включены Речитатив (партита фа минор), Ариетта, Романс (партита ми минор). Везде вокальный образ — достояние инструментальной интерпретации, что происходит вовсе не от сниженности жанровых примет. Решающим оказывается представление о жанре. На нем лежит печать веками сформированного отражения вокального в инструментальном, сказывающегося в выборе материала, в способах изложения и развития. Будь то привычно гомофонная «раскладка» фактуры или инструментальная усложненность течения мелодии с непременным заходом в стадии серединно-развивающие, неустойчивые. Наконец — просто художественная цель. Тут расчет построен на узнавании типического. Через стилизацию классического прообраза в Ариетте, через напоминание о национально-бытовых реликвиях в Романсе [6]. Даже

[6] Подражания сделаны мастерски. Здесь есть направленность на эпоху в совокупности с индивидуальным воссозданием черт модели. Стоит упомянуть о кульминации Романса, построенной как зона эхо-имитаций, регистрово-мотивных перекличек, подчеркнуто пространственного рассечения фактуры.

в Речитативе, несмотря на драматургическую единственность задания и оригинальность интонаций, готовых отложиться в стиле, ощущаются веяния многоплановых барочных форм [7].

«Музыка для камерного оркестра» показала, сколь интересны художественные возможности, открываемые инструментальным толкованием вокального.

Произведение считается третьей, переработанной, редакцией Квинтета и датируется 1964 годом. Вскоре был создан Маленький триптих. Помещенные фактически в единую «обойму» времени, оба сочинения отличаются разностью эстетического отношения к вокальному началу. «Музыка для камерного оркестра» лежит в русле ранее освоенных Свиридовым принципов отражения вокальности. Состав тематического материала сочинения с настойчивостью указывает на существование развернутого внутристилевого пласта в творчестве композитора. Инструментальный по природе тематизм, не претендуя на точное подобие, вторгается в пределы песенно-хорового слоя. Песенное, хоровое, речитативное — все эти уподобления поющейся интонации включаются в жанровый состав сочинения, по отношению к стилю Свиридова инструментальное и вокальное начала лежат на разном расстоянии. Первое выглядит более обобщенно, потому что опирается на типические приемы, средства, формы, связанные с инструментальной культурой в целом. Второе — конкретнее, индивидуальнее. Отсюда шире видна панорама стиля, слышнее «свиридовское», способное захватывать простотой мелодий и исконностью хорового многоголосия.

«Музыка для камерного оркестра» живет проблемами и замыслами раннего инструментального творчества композитора. Конфликтами и просветлениями, остротой драматургических ситуаций, завершаемых переключением в трагедию. Вместе с тем дистанция времени, отодвинувшая сочинение в глубь свиридовского стиля, постоянно напоминает о себе. Среди камерно-сюитных жанров оно выделяется своей некамерностью, несюитностью. От методов симфонии идут принцип волевого

---

[7] Имеется в виду не ориентация на форму-жанр (скажем, токкату), а на форму, представляющую собой раздел в контрастно-составной композиции, в «ансамбле форм».

созидания, подчиненность логически выверенному течению событий. Все определяется становлением, последовательностью развития, которое не имеет обратного хода, поворотов «вспять», неожиданности жанровых перестановок, в соответствии с чем и упорядочивается содержание.

Крайние выразительные точки сочинения раздвинуты на большое драматургическое расстояние. Самое начало первой части и финал контрастируют как жизнь в спокойной отточенности форм и трагедия смерти. Между ними располагаются опорные моменты драматургии — темы, на которых строится развитие. В главной партии первой части искусно обыгран вариант тем эпохи барокко, с краткостью мотивных заставок, развернутостью линеарных продолжений, облигатностью гармонического фона. Конструкция поддержала своеобразие темы, оказалась замеченной ввиду ретроспекций содержания: немудрености чувств, прозрачности палитры, созвучной жанру пасторали.

Побочная партия — почти цитата, столь ясно соотнесена она с финалом Пятой симфонии Чайковского, победно-утвердительной темой ее начала, и все же не цитата, ибо спаяна единством стиля (исторического) с главной партией.

Инструментальной образностью обусловлены и темы второй части, хотя песенностью своей они раздвигают диапазон скерцо, подспудно угадываемого жанрового ориентира. Песенная форма главной партии (темы-рефрена) составлена из поющегося запева и инструментального припева и построена на манер диатонической секвенции. Вторая тема (побочная партия) навеяна красотой инструментальных кантилен. Такую музыку, чуть приземленную из-за открытости связей с жанрово-бытовой струей, композиторы-романтики любили вводить, разряжая подвижную динамику сонатно-симфонических образов.

Третья часть произведения — финал — объединяется с первой частью общностью конструктивно-стилевых посылок. Снова — образец подражания принципам доклассической эпохи. На этот раз избирается свободно трактованная форма пассакалии. В музыку введены извечные спутники — символы трагической ситуации: ритмы траурного шествия, гнетущая массивность много-

голосия, мотивы героического, преломляемые сквозь призму диссонантности. А рядом находится психологический план — выражение человеческих переживаний. Об этом — проникновенность мелодических реплик, безутешно-страдальческий тон которых подкрепляется прерывистым речитативным дыханием.

Контраст начала и конца получает драматургическое оправдание. В сочинении есть концепционный центр. Вторая часть — наиболее действенный раздел цикла. Ресурсы движения и динамики композитор находит внутри экспозиции. Активно привлекаются средства, позволяющие видоизменить смысловую нагрузку на материал и вывести конфликтную ситуацию из созвучных в жанровом отношении тем. Скерцозно-песенное в экспозиции сопоставлено с хорально-песенным. Разработка сближает темы, главную и побочную, основанием чему послужила песенность их природы. И в экспозиции побочную можно было принять за продолжение — «припев» — главной. Эти ассоциации подсказывались тематическим складом побочной партии, скорее похожей на продолжающую часть формы, нежели на ее начало: «припевно» звучали многочисленные повторы, мелодия производила впечатление странно разомкнутой, начавшейся откуда-то с середины, тем более, что ей отводился ладовый участок, окружающий квинтовый тон.

В разработке побочная оттесняет «припев», закрепленный за главной в экспозиции, и сменяет главную как новый «припев». Деталь очень существенная — от смыкания тем возникает единый песенный блок. Добиваясь именно этого — монументальности, укрупненности песенного начала, композитор озвучивает темы иначе — в манере эпических образов, широко, раздольно. Преобладание эпичности вызвано тем, что исчезает историко-стилевое различие тем: романтизированная побочная подвигается к главной в единстве национального колорита, сверенного с русскими музыкальными традициями.

Одна за другой обнажаются пружины музыкального «действия». По правилам драмы следовало составить его из противонаправленных сил. Концепция эпического подсказывает Свиридову другое решение — не рассредоточение, а сосредоточение драматургического развития вокруг одного стержневого образа (главной партии) путем его преображения и эпизодического подключения

контрэлементов. Напряжение на шкале динамики растет по мере того, как «песенная» главная тема расформировывается в потоке движения к кульминации. Песенное начало переводится в инструментальное, но остается точкой отсчета в постепенном нагнетании конфликта. По изменениям в теме можно судить об уровне накала, очень высоком, если принять во внимание интенсивность и быстроту, с какой разворачиваются события. Направление взято на экспрессивное заострение главной. Будь экспрессия единственным образным измерением, уровень контрастности не был бы столь велик. Параллельно существуют мажорные озарения, эпико-хоральная патетика, звучность интонаций страдания. Есть еще «разногласие» тональных зон, доведение импульсов главной до того момента, когда обнажается дисгармоничность аккордов, механическая жесткость ритмики. Вот-вот готова сложиться иная сторона конфликта — «противодействие», однако музыка быстро отклоняется в русло позитивности, правда, позитивности сумрачной, в чем-то неумолимо-роковой из-за нацеленности на трагедийную «развязку» финала.

Не вдаваясь более в описание тематического процесса и композиции цикла, следует выделить некоторые стилевые черты. Среди них — прием перемещения темы из плана «вдали» на передний план. Целые разделы композиции отводятся показу материала в том или ином ракурсе. У композитора существует и специфическое представление о функционально-временном ритме. Он склонен выделять моменты начала и конца, создавать эффект «затишья» в движении — длить время, не меняя высотного уровня. Таковы принципы эстетики нового этапа в творчестве Свиридова, в центре которого стоят Маленький триптих и Музыкальные иллюстрации к повести А. С. Пушкина «Метель».

Создание Маленького триптиха (1964) и музыки к пушкинской «Метели» (1974) стало событием для инструментального творчества Свиридова. В эстетике инструментальных «примериваний» к вокальной сфере произошел сдвиг. Появилась серия новых стилевых примет, которые скрепляет метод прямого отражения вокальной сферы в инструментальной. В случае столь близкой похожести предметов в литературоведении говорят о «тождестве», «полном замещении», «сжатом,

стянутом сравнении», «уничтожении разделительных граней» [8].

Инструментальное «замещение» хора и песни у Свиридова максимум правдоподобно. Образная система приспособлена к идее синтетического высказывания. О синтетичности свидетельствует особое жанровое содержание произведений. Триптих Свиридова называют «оркестровым песнопением», «хоровым оркестром», «симфоническим хором» [9].

Несколько слов о произведении в целом. Триптих складывается из трех частей. Словом «складывается» лучше всего обозначается принцип строения циклической формы. В исследовательском описании (А. Сохор) оно перекликается с другим — складень: части сочинения уподоблены «створкам складня». Складень распахивается, и взгляду открывается картина Руси. Для музыки Триптиха картинность — не метафора, она первое, что дает художественной идее жанр. Настрой на живописание вносит в тематизм частицу «отприродного» — от природы, от пейзажа идущего, и он же открывает перед композитором возможность по-новому лепить предмет изображения. Название ему — сказ о Родине. В национальной точности и конкретизированности мысли находит Свиридов свою тему. Граней и сторон у нее много. Пожалуй, только характеризуемое музыкально может скрещивать пласты национального, непостижимым образом соединяя народную песню с культовой музыкой, поэтику пейзажа с ходом времени, его историей и современностью.

Первая часть — Allegro moderato. Музыка льется из глубин национальной культуры. Сразу целый сгусток впечатлений, вызванных начальной темой. В инструментальном контексте слышать ее необычно. У Свиридова солирует «хор», оттенки настроения соотнесены с многоголосным пением и жанрово-стилевым слоем, из которых вырастает интонационная ткань — из крестьянской песни, из культового пения. От влияний исходит «разноголосие» черт. Смешиваются речевое и песенное, возвышенность тона и эмоциональная теплота, строгость контуров и мелодическая раскованность. Ориги-

[8] См., например, статью В. Ермилова «Метафоризация мира в поэзии 20 века». — В кн.: Контекст, 1976. — М., 1977.

[9] Определения А. Сохора и Ю. Фортунатова.

нальность темы заключена еще в тонко переданном моменте «отчуждения» от вокального: кажется, будто «хору» недостает слов, инструментальный напев — слишком полная иллюзия пения, чтобы не сохранять тяги к слову.

Начальная тема — заявка на концепцию, но еще не концепция. Истинный масштаб замысла выясняется за пределами темы. Она помещается в центр композиции, а вокруг — огромный, необъятный мир природы, поющей на множество ладов. Люди очеловечили его, внесли дыхание, согретое теплотой чувства. Музыку, несущую «слово», со всех сторон обступают голоса, они звучат то сурово и сумрачно-затаенно, то безмятежно и светло. Теме контрапунктически вторят инструментальные наигрыши гобоев, флейт, куплетный зачин подхватывают валторны. На кульминации разноголосый хор сливается. В звоне колоколов, в пении, торжественном и мощном, распахивается картина «дали неоглядной».

Вторая часть — самая короткая из зарисовок Триптиха. Для образного ее толкования предоставляется достаточно простора. Здесь равно возможно услышать и пейзажные ассоциации — «Край разливов грозных», цитатою из Тютчева подкрепляет свою интерпретацию А. Сохор — и отзвуки трагических страниц истории народа. Подобно гигантскому валу поднимается музыка и перерастает в хорал. Нет числа его голосам. В инструментальном запечатлении, наделенном невиданностью регистрового размаха и динамической силой, рождается свободное уподобление. Если художественный образ действительно спроецирован на полотно истории, на ее прошлое или настоящее, то обращен он непременно к судьбам народным, такая интерпретация подсказана средствами драматически накаленного эпоса, которые предлагает Свиридов.

Третья часть — Allegro moderato. В заключительном эскизе звучит песенная тема. О цветении, молодости, весне. Жизнеутверждение разлито в задорных переливах мелодии. А в коде — перелом. Приходит конец песне, последние штрихи ложатся на картину, теперь о грусти и печали в природе.

Как правило, в искусстве явления синтетические — вещь многоликая. Инструментальное пение есть отражение, но не копия вокальных жанров и форм, по-

скольку подражания и имитации неизбежно претерпевают воздействие инструментально-симфонического метода.

Иллюзия пения у Свиридова полная, однако эти ассоциации скрещиваются с иными впечатлениями, со стороны противоположного, инструментального ряда идущими. Новое жанровое содержание складывается ввиду исключения слова. В оркестровом пении отсутствует то, что в вокальном составляет канву смыслового движения и равно оправдывает как «монотонию» формы, так и ее интенсивные — от строфы к строфе — обновления. Неизбежность «минус-приема» (термин Ю. Лотмана) компенсируется включением собственных, инструментально-образных мотивировок. Смешанные, оркестрово-вокальные замыслы Свиридова опираются на специфически инструментальные средства даже там, где, казалось бы, все доступно хоровому воспроизведению.

Таков первый куплет заглавной части Триптиха. Одно смешение эпох и жанров, образовавшееся здесь, могло бы составить основу типично инструментальной версии. Последняя оттесняется в пользу вокальных впечатлений и противостоит им. Музыка высвобождена из подчинения размеренного словесно-стихового течения со свойственными ему периодичностью акцентов, строгостью деления на строфы, полустрофы, периоды. Конечно, повод к известной метроритмической вольности могла дать народная песня. Отсюда пришли переменность метра, затянутость конечных «слогов» (в теме, такты второй, шестой, восьмой). Существуют и весомые доводы в пользу инструментальной концепции. Они относятся к области временного соотношения разделов куплета и его масштабно-тематического строения. Оправданность вокальными ассоциациями дополняется чисто инструментальной свободой дыхания, которое сгущает, гипертрофированно преподносит свойства песенного прообраза: затягивания «слогов» преувеличиваются, зонам распева отводится «неограниченное» время. Число временных единиц, приходящихся на отдельные разделы куплетов, — свидетельство инструментальной природы тематизма.

Данное соображение призвана подкрепить масштабно-синтаксическая схема куплета, за основу измерения

здесь берется четверть, с учетом переменности размера [10].

7 единиц	10 единиц	24 единицы	24 единицы
Первая полустрофа (такты 1—3)	Вторая полустрофа (такты 3—7)	Вторая строфа (такты 7—15)	Третья строфа (такты 16—23)
Первая строфа Экспозиция		Срединно-кульминационный раздел	Заключительно-кодовый раздел

«Хор», поющий без слов, иначе пропевает мелодию. Своеобразно распределены штрихи, акценты, динамические нюансы. Выполнение некоторых доступно только оркестру. Скопление указаний велико в зонах относительной неподвижности мелодии (начальная, заключительная строфы). Только в оркестровых условиях, где в распоряжении композитора — широкая шкала оттенков постепенного угасания, прерываемого моментальными вспышками-усилениями силы звука, Свиридов мог позволить себе долго растягивать третью строфу, заполненную единственным секундовым ходом.

В тематизме Триптиха и иллюстраций к пушкинской «Метели» вокальное и инструментальное начала постоянно перераспределяются. Между ними порою слышна отчетливая грань. Каждому отводится свой сектор доступного, семантически исконного. «Вокальному» — имитация хорового и сольного пения, «инструментальному» — звоны колоколов, наигрыши, пульсирующие фоны. Есть случаи, когда различие между жанровыми противоположностями стирается. Оркестр то поет, подражая ансамблево-хоровым перекличкам, то звучит собранно-компактно, приближаемый к фактуре хорала. Тут же, рядом находятся другие слои — «мнимовокальные», то есть представляющие собой отзвуки пения в инструментальной интерпретации.

Переключения оркестрового материала из зоны «пения» в инструментальную плоскость составляют стилевую константу свиридовского тематизма.

Из многих примеров сошлемся на иллюстрацию к пушкинской «Метели». Ее название — «Тройка». Песен-

[10] Асимметричностью свиридовская тема напоминает главную партию из первой части Третьего концерта Рахманинова для фортепиано с оркестром. Разумеется, с учетом расхождения в пропорциях и специфичностью функционального ритма каждой из тем.

ной теме предшествует мощное «хоровое» вступление. Прежде чем песня сменит вступительный хорал, подготавливается изобразительная перспектива — фон сопровождения. Пение и поддержка составят «изобразительный» ансамбль: один его пласт воспроизводит эффект движения, другой — обрисовывает пространственную панораму. Перекличка регистров и смена оркестровых тембров в песенном слое с данной точки зрения убедительны. По ходу мелодии рамки запево-припевной формы перешагиваются. Возникает третий, дополнительный, раздел. Он начинается с того момента, когда совершается тембровое обновление темы. Линию гобоев подхватывают кларнеты, затем фаготы. Слышно, как склад мелодии несколько меняется. Происходит переключение от целиком певческого материала к инструментальному. Идет свободный перепев интонаций только что отзвучавших, помноженный на кадансовое «свертывание» темы. Это напоминает «отыгрыш», инструментальное заключение, дающееся в вокальном сочинении после того, как позади осталось сказанное текстом, пропетое голосом.

Доминанта вокального начала в творчестве Свиридова оборачивается проблемами для инструментального творчества. Из музыки уходят гарантированно-инструментальные методы развития. При обращении же к новым, вокальным по природе, композитору предстоит иначе заполнять время, находить новые тематические решения. Одно из них, очевидно ведущее, найдено в смене «вокальных» интонаций «инструментальными». Поскольку разделяемые элементы взаимодействуют в рамках единой, инструментально-симфонической концепции, небесполезно уяснить критерии различия. Они помогут узнать, что представляют собой вновь созданные симфонические «ситуации».

Наиболее показательным примером служит первая часть Триптиха, со сравнительно долгой — при установке на миниатюрность — и разнообразной амплитудой развития. Критерием делимости выдвигаются лейттембровые характеристики. За образным назначением инструментов стоят традиции и устойчивость семантических оценок. Струнная группа имитирует пение человеческих голосов, деревянные и медные духовые олицетворяют голоса природы, если искать в тембровой

дифференциации предметные объяснения. Отвлекаясь же от предметной конкретности, допустимо видеть в том, что лежит за гранью «пения» и отзывается на «пение», эпическую панораму, пространственный фон, который помогает установить единое и общее между контрастными элементами и тем самым растворить различия.

Еще одно разграничение. Вокальные темы протяженны по дыханию, инструментальные обычно коротки, будучи темами второго плана, эпизодически присоединяющимися [11].

Большинство инструментальных композиций Свиридова подчиняется единому формообразующему принципу. Лейтмотивом его становится мерный функционально однообразный круговорот времени, структурным воплощением — повторы куплета, развитие, склоняемое к возобновлению моментов статики, к устранению динамики интонационных смен. Такова внешняя прорисовка метода. Глубина же стилевых отличий раскрывается постепенно. К специфической подаче идеи куплетности приспособлена система художественного мышления композитора.

Интонационный центр свиридовских концепций составило инструментальное воспроизведение стихии пения. Создавая традицией вокальных жанров подсказанные рисунки мелодии и склад фактуры, композитор придает новый смысл и стилевую оправданность многим деталям текста. В связи с куплетностью следует отметить приспособленность мелодической конструкции к форме. Куплетам на уровне композиции «вторят» внутритематические повторы: звуков, попевок, интервальных ходов.

Типично с точки зрения «предсказаний» формы выглядит куплетная тема из финала Триптиха. Мелодия начинается с квинтового тона лада, звука *ре-диез* (соль-диез минор) и заканчивается им. В самом факте совпадения начала и конца, равно как и в выборе «осевого» тона, ничего достопримечательного нет. Сти-

---

[11] По ходу движения куплетного цикла в рассматриваемой части возникают две эпизодические темы: первую начинает гобой (потом в партитуру вводятся кларнеты и валторны), она сменяет куплетно-хоровой зачин композиции первой части, который дается в сокращенном варианте (от ц. 5). Вторая тема, порученная гобою, снова идет вслед за «хоровым» зачином (его вариантом — от ц. 6).

левые импульсы пробиваются по другой линии, отражаемые в деталях интонационного процесса. В первой его функциональной стадии — экспозиционной (ц. 18—19) квинтовый тон — ладовая опора в нижнем регистре и ладовая перспектива в верхнем. Вторая функциональная стадия (от ц. 19 до конца темы) — этап развития, зона кульминации. Удивительно экономно распоряжается Свиридов интервальным составом мелодии, беря на вооружение попевки экспозиции. Они повторяются, рождают себе подобные. В звончатых переливах кварт и квинт открывается регистровая даль. Настойчивое скандирование верхнего *ре-диез* с кульминационными «призвуками» создает зону напряжения. Звуковое и ладовое тождество обеих половин напева не снижает неустойчивости второй, так что возвращение к нижнему *ре-диез* в конце темы воспринимается как ладовое разрешение. На уровне же формы «разрешение» последует лишь тогда, когда вступит следующий куплет, точнее — его первая половина. Подготовка неизбежности повтора — момент в стилевом отношении важный. Не менее важна и стилевая характерность цикла в целом. Цикл оставляет впечатление длящегося нескончаемо. Этот стилевой эффект вызывается причинами особого художественного порядка. Из куплета в куплет переходит мелодия-остинато [12]. Обновления затрагивают в основном внешние признаки. Меняются тембровые краски, варьируется число голосов, однако совокупность переменных параметров не заслоняет неизменности главных: мелодии, фактуры, заданности жанра [13].

В музыке Свиридова сформировался новый функциональный ритм, удерживающий куплетный цикл в ограниченных временных рамках. Наиболее различимыми интервалами времени являются начало и конец. Конструктивная весомость начала вытекает из особенностей протекания циклического времени, опирающегося на исходный момент, на многократное экспониро-

---

[12] В музыке к «Метели» аналогичные номера: «Тройка», «Зимняя дорога», «Весна и осень». Этот тип куплетной композиции в инструментальных условиях дублирует куплетно-стиховую форму, широко распространенную в песнях и романсах Свиридова.

[13] Свиридовские концепции наделены свойствами эпического времени: ровностью и бесконфликтностью, размеренностью и повторяемостью, возможностью отодвигать конец и длить время.

вание. Рельефно и окончание куплетных композиций. Круговое время трудно остановить. Близость конца предсказывается не исчерпанностью драматургии, а очередным «сюжетным» витком, оказывающимся последним. Циклическое движение тормозится долго и останавливается внезапно. Перелом формы замыкается, например — финал Триптиха. Цикл словно обрывается, и тематизм смещается в другую плоскость. Между прошлым и настоящим прокладывается огромная дистанция. По одну сторону ее остаются яркая звучность (*ff*), масса звенящих голосов, быстротечный бег песни, распахивающий необозримую панораму. По другую — музыка угасающих красок (*pp*), разорванная репликами плачей. Горестный эпилог, мгновенно изменивший картину. Внезапным сдвигом темы в пространство тишины оканчивается первая часть Триптиха.

Контрастом света и пробуждения — сумрака и увядания рассекается композиция номера «Весна и осень» из музыки к «Метели». Куплет на уровне экспозиции («Весна») лежит на переднем плане, куплет коды («Осень») сдвинут вдаль, звучит словно эхо «Весны». В «Тройке» о наступлении конца оповещает спад звучности. Сопоставляются кульминационный и кодовый куплеты — один весь на *ff*, другой — на *pp*.

В поисках причин, вызвавших стиль «вокальной инструментальности», опираться на вокальное творчество композитора можно лишь до известных пределов, после чего неизбежно наступает момент, за которым открывается «выход» в новую образную действительность, вызванную к жизни не только сугубо музыкальными средствами. Многоликое симфоническое переосмысление опирается у Свиридова на приемы и факторы внемузыкального порядка. На приближения и удаления, на внезапные переключения точки зрения, смену перспективы, нарочитую фрагментарность образа, структуры «нон финито» в отдельных разделах. Так собирается музыкально-зрелищный комплекс. Он формируется где-то неизбежно, потому что композитор постоянно обращается к жанру киномузыки (иллюстрации к пушкинской «Метели» собрали фрагменты из музыки к одноименному фильму, песня из финала Триптиха целиком взята из музыки к фильму «Русский лес»). Сочиняется жанровый слой специфического

назначения. Цель его — «ритмизировать действие» [14] (Ю. Тынянов), быть интересным не самому по себе, а в совокупности «со словом, действием, моментом драматургии» [15].

Однако прикладные функции свиридовских инструментально-кинематографических форм не мешают их самостоятельности. Подсказанные необходимостью слиться с действием, они способны отделяться от сюжета и прикованности к драматургическому моменту, ибо имеют собственную «тему». Комплексность ее неотъемлемый признак, но комплексность особого порядка. Свиридовский образ музыкально целостен, конструктивно закончен. Его стилевая определенность вызывается постоянными «оглядками» на стихию пения. Подключение же внемузыкальных компонентов сообщает вокально-инструментальным версиям дополнительную объемность в силу того, что заметно раздвигает поле ассоциаций. Добавочный ассоциативный слой (влияние киноизображения) накладывается на основной (влияние вокальных жанров). Эта образная структура перестает быть у Свиридова принадлежностью только кинематографического ряда и подсказывается замыслами, целиком от него не зависящими (первая и вторая части Триптиха). Сохраняя неизменную широту связей и ясность слагаемых содержания, инструментальная музыка Свиридова воссоединяется с вокальной по линии простоты образных «коллизий», вседоступности и демократичности.

---

[14] С точки зрения «ритмизации действия» куплетные структуры и четкость тематических поворотов формы в музыке Свиридова на редкость отвечают требованиям кинематографа.

[15] Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Г. В. СВИРИДОВА [1]

Вокальные и вокально-симфонические произведения

1935 *Романсы на сл. А. Пушкина.* Для гол. и ф-п. 1. Роняет лес багряный свой убор. 2. Зимняя дорога. 3. К няне. 4. Зимний вечер (1-я ред.). 5. Предчувствие. 6. Подъезжая под Ижоры. Посв. Петру Борисовичу Рязанову. № 1, 2, 6 — Л.: Музгиз, 1937 и др. изд.; № 1, 3, 4, 5 — Л.: Музгиз, 1938. Полностью (№ 4—2-я ред.) — Романсы и песни, тетр. 1; М.: Музыка, 1964 и др. изд.; Романсы и песни, т. 1; № 2, 5 — Романсы и песни для меццо-сопрано в сопр. ф-п.[2]

1936 *Сибирская песенка* (из пьесы «Умка — белый медведь»), сл. И. Сельвинского. Для гол. и ф-п. Романсы и песни, тетр. 2; С др. словами — см. 1938 (Песня девушки).

Казачьи песни. Для хора и ф-п. 1. Наливались тополи, сл. С. Острового. 2. Прощанье, сл. С. Острового. 3. Плясовая, сл. нар. 4. У садочка, сл. нар. 5. Собрались казаченьки, сл. А. Исакова.— Л.: Музгиз, 1938.

1938 *Романсы на сл. М. Лермонтова.* Для баса и ф-п. (1-я ред.). 1. Парус. 2. Они любили друг друга. 3. Соседка. 4. Как небеса, твой взор блистает. 5. Горные вершины. 6. Она поет. 7. Выхожу один я на дорогу. № 3 — Советская музыка, 1939, № 9/10 и др. изд.; № 4 — изд. ГУМУ ВКИ, 1941 (стеклограф). Ост.— рукопись. 2-я ред.— см. 1957; № 4 — Романсы и песни для меццо-сопрано.

Песни на сл. А. Прокофьева. Для гол. и ф-п. (1-я ред.). 1. Мне не жаль. 2. Романс. 3. Свежий день. 4. Не боюсь, что даль затмилась. 5. Девчонка пела. 6. Гармоника играет. Изд.: № 1, 2, 3 — Л.— М.: Музгиз, 1939, 2-я ред.— см. 1958 (Слободская лирика, № 1, 3, 4, 5, 6, 7).

Песня девушки, сл. А. Чуркина. Для гол. и ф-п.— Л.— М.: Искусство, 1938. С др. словами — см. 1936 (Сибирская песенка); Сибирская песенка сл. И. Сельвинского.— Романсы и песни для меццо-сопрано.

---

[1] Указатель произведений Г. В. Свиридова и указатель литературы составлены А. Сохором, *дополнены и уточнены Т. Масловской и Э. Г. Свиридовой.* Принцип организации материала — хронологический.

[2] Георгий Свиридов. Романсы и песни, тетр. 1 и 2.— М.: Советский композитор, 1960; Георгий Свиридов. Романсы и песни, т. 1 и т. 2.— М.: Музыка, 1975; Георгий Свиридов. Романсы и песни для меццо-сопрано в сопровождении фортепиано.— М.: Музыка, 1979. При ссылках на эти издания — Романсы и песни, Романсы и песни для меццо-сопрано.

1939 *Песни на сл. П. Беранже* в пер. В. Курочкина. Для гол. и ф-п. Изд.: Как яблочко румян. Посв. Ефрему Флаксу. Романсы и песни, тетр. 2; М.: Музыка, 1966, Романсы и песни, т. 2; Двадцать песен для баса[3].
Десять дней под Касторной. Песни к литературно-музыкальной композиции, сл. А. Чуркина. Для хора и ф-п. 1. Край ты наш любимый. 2. За туманом, за курганом. 3. Песня кашевара. 4. В том краю. 5. В бурап. 6. Смирно, паны-генералы! 7. С посвистом да с гиками. 8. Частушки. 9. Парад. 10. Пляс. — Л.: Музгиз, 1940. — В сб.: Песни, Репертуар ансамбля красноармейской песни и пляски Ленинградского военного округа.

1940 *Романсы на сл. А. Блока.* Для гол. и ф-п. 1. Бывают тихие минуты. 2. Душа! Когда устанешь верить? 3. На улице дождик. Рукопись.
Давайте песню запоем, сл. А. Прокофьева. Для хора и ф-п. Рукопись.

1941 *Песня о Кирове,* сл. Б. Лихарева. Для хора и ф-п. Рукопись.
Прощальная песня моряков, сл. Б. Лихарева. Для хора и ф-п. Рукопись.
Частушки: 1. Встало солнце золотое. Для вок. дуэта и баяна. 2. Мой-то миленький хитер. Для вок. квартета и баяна. Рукопись.
Прогремела труба, револ. песня. Обр. для баса, смеш. хора и ф-п. Рукопись.
Славное море, священный Байкал, нар. песня. Обр. для тенора и смеш. хора. Рукопись.
Что затуманилась, зоренька, нар. песня. Обр. для гол. и квартета домр. Рукопись.
Вечерний звон, нар. песня. Обр. для смеш. хора и ф-п. Рукопись.
Огородник, нар. песня. Обр. для гол. и гитары. Рукопись.
Когда я на почте служил ямщиком, нар. песня. Обр. для гол. и гитары. Рукопись.

1942—1943 *Песни странника.* Для баса с симф. орк. 1. Отплытие, сл. Ван-Вея. 2. Холмы Хуацзыган, сл. Ван-Вея. 3. Закат, сл. Ван-Вея. 4. Древнее кладбище, сл. Ван-Вея. 5. В далеком поселке, сл. Бо Цзюй-и. 6. Возвращение на родину, сл. Хэ Чжи-чжана. Рукопись.

1944 *Сюита на сл. В. Шекспира.* 1. Зима. Пер. Б. Пастернака. 2. Застольная песня Яго, из «Отелло». Пер. Б. Пастернака. 3. Песенка о короле Стефане, из «Отелло». Пер. Б. Пастернака. 4. Песня Дездемоны об иве, из «Отелло». Пер. Б. Пастернака. 5. Песня шута, из «Двенадцатой ночи». Пер. М. Лозинского 6. Песня могильщика, из «Гамлета». Пер. Б. Пастернака. Рукопись. 2-я ред.— см. 1960; № 4— Романсы и песни для меццо-сопрано. Матросская песня,

[3] Георгий Свиридов. Двадцать песен для баса в сопровождении фортепиано.— М.: Музыка, 1978.

сл. А. Кеннингхэма в пер. В. Левика. Для гол. и ф-п.— Романсы и песни, тетр. 2.
В полях, под снегом и дождем, сл. Р. Бернса в пер. С. Маршака. Для гол. и ф-п.— Романсы и песни, тетр. 2; т. 2; Двадцать песен для баса.

1948 *Три песни на сл. советских поэтов.* Для гол. и ф-п. 1. Протяжная песня, сл. А. Прокофьева. 2. Услышь меня, хорошая, сл. М. Исаковского. 3. Я много жил в гостиницах, сл. К. Симонова.— Романсы и песни, т. 1 (Слободская лирика, № 2).

1949 *Страдания любви,* сл. А. Исаакяна в пер. С. Шервинского. Для гол. и ф-п. Романсы и песни, тетр. 2; Музыка, 1966; Романсы и песни для меццо-сопрано.
Черный взор, сл. Л. Исаакяна в пер. А. Блока. Для гол. и ф-п.— Романсы и песни, тетр. 2.— М.: Музыка, 1966; Романсы и песни для меццо-сопрано.

Изгнанник, сл. А. Исаакяна в пер. А. Блока. Для гол. и ф-п. — Романсы и песни, тетр. 2; т. 2; — М.: Музыка, 1966; Двадцать песен для баса; Романсы и песни для меццо-сопрано.

1950 *Страна отцов.* Поэма для тенора и баса с ф-п. Сл. А. Исаакяна. Посв. Револю Самойловичу Бунину. 1. Пролог. Слава отцов. Пер. Б. Садовского. 2. В дальний путь! Пер. В. Державина. 3. Песнь о хлебе. Пер. К. Липскерова. 4. Был бы у меня баштан. Пер. А. Блока. 5. Долина Салнó. Пер. А. Блока. 6. Черный орел. Пер. А. Блока. 7. Моей матери. Пер. А. Блока. 8. Дым отечества. Пер. С. Мар. 9. Бранный клич. Пер. С. Мар. 10. Сестре. Пер. А. Блока. 11. Эпилог. Моя Родина. Пер. В. Державина. № 2, 4, 5, 7 — нотное приложение к «Советской музыке», 1953, № 7. Полностью — М.: Советский композитор, 1957, 1962; М.: Музыка, 1967; Романсы и песни, т. 1; № 2, 8 — Романсы и песни для меццо-сопрано.

Три обработки болгарских народных песен. Русский текст В. Рождественского. Для гол. и ф-п. 1. Любовь к отчизне. Мелодия Добри Чинтулова. 2. Смерть Тодора. 3. Весна пришла.— В сб.: Болгарские народные песни. Обработки для пения с ф-п.— Л.— М.: Музгиз, 1951; Романсы и песни, тетр. 2; т. 1.

1951 *Марш кировцев, сл.* С. Фогельсона. Для хора и ф-п. — Л.: ССК СССР, 1951.

1955 *Декабристы* (Песни вольности). Оратория на сл. поэтов-декабристов и А. Пушкина. Для солистов, хора и симф. орк. 1. Дума о родной земле, сл. А. Одоевского. 2. Военная песня, сл. Ф. Глинки. 3. К друзьям, сл. В. Кюхельбекера. 4. Кузнец, сл. К. Рылеева и А. Бестужева. 5. То не ветр шумит, сл. М. Бестужева. 6. Послание в Сибирь, сл. А. Пушкина. Не закончена. Рукопись.

Песни на сл. Роберта Бернса в пер. С. Маршака. Для баса с ф-п. 1. Осень (Давно ли цвел зеленый дол). 2. Возвра-

щение солдата. 3. Джон Андерсон. 4. Робин. 5. Горский парень. 6. Финдлей. 7. Всю землю тьмой заволокло. 8. Прощай! 9. Честная бедность. № 2, 4, 6, 9 — нотное приложение к «Советской музыке», 1955, № 4. Полностью — М.: Музфонд СССР, 1956; М.: Музгиз, 1961 (с русск. и англ. текстом); Романсы и песни, т. 2.

Братья — люди! Сл. С. Есенина. Для гол. и ф-п. Рукопись.

1955—1956 *Поэма памяти Сергея Есенина,* сл. С. Есенина. Для тенора, хора и симф. орк. 1. Край ты мой заброшенный. 2. Поет зима. 3. В том краю. 4. Молотьба. 5. Ночь под Ивана Купала. 6. Ночь под Ивана Купала (продолжение). 7. 1919. 8. Крестьянские ребята. 9. Я — последний поэт деревни. 10. Небо — как колокол.— М.: Музгиз, 1958 и М.: Музыка, 1964 (партитура; клавир); М.: Советский композитор, 1958 (переложение автора для тенора и баса с ф-п).

1956 *Любовь (Притча),* сл. С. Есенина. Для гол. и ф-п. Посв. Арнольду Наумовичу Сохору.— Романсы и песни, тетр. 2; т. 2; Двадцать песен для баса.

1957 *У меня отец — крестьянин.* Цикл. песен на сл. С. Есенина. Для тенора и баритона с ф-п. Посв. Владимиру Алексеевичу Маклакову. 1. Сани. 2. Березка. 3. В сердце светит Русь. 4. Рекрута́. 5. Песня под тальянку. 6. Вечером. 7. Есть одна хорошая песня у соловушки. № 1, 3, 4, 5, 6— нотное приложение к «Советской музыке», 1956, № 12. Полностью — М.: Советский композитор, 1957; 1961 (с текстом на русск. яз. и в пер. на франц. П. Люке). Романсы и песни, т. 1; № 2, 3, 5 — Романсы и песни для меццо-сопрано.

Восемь романсов на сл. М. Лермонтова. Для гол. и ф-п. 1. Парус (2-я ред.). 2. Они любили друг друга (2-я ред.). 3. Как небеса, твой взор блистает (2-я ред.). 4. Силуэт. 5. Соседка (2 я ред.). 6. Горные вершины (2-я ред.). 7. Портрет NN (Подражание Даргомыжскому). 8. Тучки небесные.— Романсы и песни, тетр. 1. 1-я ред.— см. 1938; Романсы и песни, т. 1; № 4 — Романсы и песни для меццо-сопрано.

История про бублики и про бабу, не признающую республики, сл. В. Маяковского. Для гол. и ф-п. Нотное приложение к «Советской музыке», 1957, № 12;— М.: Советский композитор, 1958; Романсы и песни, т. 2; Двадцать песен для баса.

1958 *Слободская лирика.* Семь песен на сл. А. Прокофьева. (№ 1, 3, 4, 5, 6, 7) и М. Исаковского (№ 2). Для гол. и ф-п. 1. Свежий день (2-я ред.). 2. Услышь меня (см. 1948). 3. Русская девчонка (2-я ред. песни «Девчонка пела»). 4. Гармоника играет (2-я ред.). 5. Ой, снова я сердцем широким бедую (2-я ред. песни «Романс»). 6. Свадьба милой (2-я ред. песни «Не боюсь, что даль затмилась»). 7. Мне не жаль, что друг женился (2-я ред.). № 3 — нот-

ное приложение к «Советской музыке», 1958, № 12 (сб. Лесная сторона). Полностью — Романсы и песни, тетр. 1; — М.: Музыка, 1964; 1-я ред. — см. 1938; Романсы и песни, т. 1; № 2, 3, 4 — Романсы и песни для меццо-сопрано.

Лесная сторона, сл. Б. Корнилова. Для гол. и ф-п. Нотное приложение к «Советской музыке», 1958, № 12 (сб. Лесная сторона); Романсы и песни, тетр. 2; т. 1.

Рыбаки на Ладоге, сл. А. Прокофьева. Для гол. и ф-п. Посв. Александру Филипповичу Ведерникову. Нотное приложение к «Советской музыке», 1958, № 12 (сб. Лесная сторона); Романсы и песни, тетр. 2; т. 2; Двадцать песен для баса.

Осенью, сл. М. Исаковского. Нотное приложение к «Советской музыке», 1958, № 12. — В сб.: Лесная сторона; Романсы и песни, тетр. 2; — М.: Музыка, 1966; Романсы и песни, т. 1; Романсы и песни для меццо-сопрано.

Смоленский рожок, сл. А. Твардовского. Для гол. и ф-п. Посв. Алексею Масленникову. — М.: Советский композитор, 1958; Романсы и песни, тетр. 2; т. 1.

Слеза, сл. нар. Для гол. и ф-п. Посв. Льву Владимировичу Кулаковскому. — М.: Советский композитор, 1958; Романсы и песни, тетр. 2; т. 1.

На земле живут лишь раз, сл. С. Есенина. Для гол. и ф-п. — Романсы и песни, тетр. 2; т. 1; Романсы и песни для меццо-сопрано.

Ворон к ворону летит, сл. А. Пушкина. Для гол. и ф-п. — Романсы и песни, тетр. 1; т. 2; Двадцать песен для баса. *Не страшусь,* сл. Л. Онерва в пер. А. Блока. Для гол. и ф-п. — Романсы и песни, тетр. 2; т. 2; Двадцать песен для баса.

Пять хоров. Для смеш. хора без сопр. 1. Об утраченной юности, сл. Н. Гоголя. 2. Вечером синим, сл. С. Есенина. 3. Повстречался сын с отцом, сл. А. Прокофьева. 4. Как песня родилась, сл. С. Орлова. 5. Табун, сл. С. Есенина. — М.: Музгиз, 1961; Музыка, 1975.

1959 *Патетическая оратория* на сл. В. Маяковского. Для баса, смеш. хора и большого симф. орк. 1. Марш. 2. Рассказ о бегстве генерала Врангеля. 3. Героям Перекопской битвы. 4. Наша земля. 5. Здесь будет город-сад! 6. Разговор с товарищем Лениным. 7. Солнце и поэт. — М.: Музгиз, 1961; М.: Музыка, 1964, 1969 (партитура, англ. текст в пер. Г. Маршалла, клавир); М.: Музыка, 1970 (партитура). Ленинская пр., 1960.

1960 *Станция Починок,* сл. А. Твардовского. Для гол. и ф-п. — М.: Советский композитор, 1960.

Мы не верим! (Песня о Ленине), сл. В. Маяковского. Для баса, хора и симф. орк. — Советская музыка, 1966, № 4 (клавир); Музыка, 1967 (партитура).

Из Шекспира. Семь песен для гол. с ф-п. (№ 2—7 — 2-я ред. сюиты на сл. В. Шекспира). 1. Людская неблагодарность. Пер. Л. Мартынова. 2 и 3. Две песенки Яго из музыки к трагедии «Отелло». Пер. Б. Пастернака.— Солдатский тост; Песенка о короле Стефане. 4. Зима. Пер. Б. Пастернака. 5. Песня шута из комедии «Двенадцатая ночь». Пер. М. Лозинского. 6. Песня Дездемоны об иве из музыки к трагедии «Отелло». Пер. Б. Пастернака. 7. Песня могильщика из трагедии «Гамлет». Пер. Б. Пастернака.— М.: Музгиз, 1962. 1-я ред.— см. 1944; Романсы и песни, т. 2 (№ 2 — Солдатский тост. Песенка Яго из трагедии «Отелло»; № 3 — Песенка Яго о короле Стефане из трагедии «Отелло»).

1961—1963 *Петербургские песни,* сл. А. Блока. Для сопрано, меццо-сопрано, баритона, баса, ф-п., скрипки и виолончели. Посв. Эльзе Густавовне Свиридовой. 1. Перстень-страданье. 2. Как прощались, страстно клялись. 3. Вербочки. 4. На Пасхе. 5. На чердаке. 6. Колыбельная песенка. 7. В октябре. 8. Мы встретились с тобою в храме. — М.: Советский композитор, 1971; Романсы и песни, т. 2; № 2 — Романсы и песни для меццо-сопрано.

1962 *Грустные песни,* сл. А. Блока. Маленькая кантата. 1. Похоронят, зароют глубоко. 2. Вновь богатый зол и рад. 3. Спокойная метель. Рукопись.

1963 *Голос из хора,* сл. А. Блока. Для гол. и ф-п. Пятнадцать песен для баса в сопров. ф-п.— М.: Музыка, 1971; Романсы и песни, т. 2; Двадцать песен для баса.

1964 *Курские песни,* сл. нар. Для хора и симф. орк. 1. Зеленый дубок. 2. Ты воспой, воспой, жавороночек. 3. В городе звоны звонют. 4. Ой, горе, горе лебедоньку моему. 5. Купил Ванька себе косу. 6. Соловей мой смутный. 7. За речкою за быстрою. — М.: Музыка, 1965, 1968 (партитура; клавир), 1969 (партитура). Гос. пр. СССР, 1968.

Деревянная Русь. Маленькая кантата для тенора, муж. хора и симф. орк. Сл. С. Есенина. 1. Прощай, родная пуща. 2. Топи да болота. 3. Я странник убогий. 4. Не ищи меня ты в боге.— М.: Музыка, 1967 (партитура), 1968 (клавир). То же — для тенора и ф-п.— М.: Музыка, 1966.

1965 *Снег идет.* Маленькая кантата для хора и симф. орк. Сл. Б. Пастернака. 1. Снег идет. 2. Душа моя. 3. Ночь. — В сб.: Кантаты. — М.: Музыка, 1975 (партитура); 1976 (клавир).

Эти бедные селенья, сл. Ф. Тютчева. Для гол., гобоя и ф-п. Пятнадцать песен для баса в сопр. ф-п.— М.: Музыка, 1971; Романсы и песни, т. 2; Двадцать песен для баса.

В Нижнем Новгороде, сл. Б. Корнилова. Для гол. и ф-п. Посв. Александру Филипповичу Ведерникову. — Пятнадцать песен для баса в сопр. ф-п.; Романсы и песни, т. 2; Двадцать песен для баса.

Юным, сл. В. Хлебникова. Для голоса и ф-п. Посв. Михаилу Абрамовичу Швейцеру.— Советская музыка, 1967, № 5; Пятнадцать песен для баса в сопр. ф-п.; Романсы и песни, т. 2; Двадцать песен для баса.

Песня о Москве, сл. А. Барто. Для гол. и ф-п.— Песни радио и кино, вып. 91—92.— М.: Музыка, 1966.

Русская песня, сл. нар. Для гол. и ф-п. Посв. Константину Афанасьевичу Титаренко.— Пятнадцать песен для баса; Романсы и песни, т. 2; Двадцать песен для баса.

1966 *Легенда,* сл. А. Исаакяна в пер. Д. Бродского. Для гол. и ф-п. Посв. Александру Филипповичу Ведерникову.— Пятнадцать песен для баса; Романсы и песни, т. 2; Двадцать песен для баса.

Камень, сл. А. Исаакяна в пер. М. Павловой. Для голоса с ф-п.— Пятнадцать песен для баса; Романсы и песни, т. 2; Двадцать песен для баса.

1967 *Памяти Хулиана Гримау,* сл. С. Виленского. Для гол. и ф-п.— Советская музыка, 1968, № 11; Романсы и песни, т. 2.

Утренняя песня, сл. С. Виленского. Для гол. и ф-п. Романсы и песни, т. 2 (*Утренняя песенка*).

Два хора на сл. С. Есенина. 1. Ты запой мне ту песню. Для жен. 4-гол. хора без сопр. 2. Душа грустит о небесах. Для муж. 12-гол. хора без сопр.— М.: Музыка, 1970.

Пять песен о России. Оратория для сопрано, меццо-сопрано, баритона, баса, хора и симф. орк. Сл. А. Блока. 1. Ты и во сне необычайна. 2. Наш путь степной. 3. Под насыпью, во рву некошеном. 4. У братской могилы. 5. Русь моя, жизнь моя. Не закончена. Рукопись.

1968 *Видение,* сл. А. Блока. Для гол. и ф-п. Посв. Александру Филипповичу Ведерникову.— Двадцать песен для баса.

1969 *Два хора без* сопр. 1. Любовь святая. 2. Апокриф. Рукопись. 2-я ред.— см. 1973.

1971 *Четыре народные песни.* Для гол., смеш. хора и симф. орк. 1. Сронила колечко. 2. Летят утки. 3. Тройка, везущая рекрутов. 4. По Дону гуляет казак молодой. Рукопись.

1972 *Три песни,* сл. А. Блока. Для голоса с ф-п. 1. Флюгер. 2. За горами, лесами... 3. Утро в Москве.— М.: Музыка, 1974; 2-е изд.: Четыре песни на слова А. Блока (№ 4 — Весна).— Романсы и песни, т. 2; № 1, 2, 3 — Романсы и песни для меццо-сопрано.

Весенняя кантата. Памяти А. Т. Твардовского. Для смеш. хора и симф. орк. Сл. Н. Некрасова. 1. Весенний зачин. 2. Песня. 3. Колокола и рожки. 4. Матушка-Русь.— М.: Музыка, 1974 (клавир и партитура); 1975 (клавир и партитура).

1973 *Три хора* из музыки к драме А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Для хора без сопр. 1. Молитва. 2. Любовь святая. 3. Покаянный стих, сл. и распев частично заимствованы из рукописи Федора Крестьянина (XVI в.) в расшифровке В. М. Бражникова.— М.: Музыка, 1975.

Концерт памяти А. Л. Юрлова. Для хора без сопр. 1. Плач. 2. Расставанье. 3. Хорал.— М.: Музыка, 1975, 1978.

1974 *Барка жизни,* сл. А. Блока. Кантата для меццо-сопрано и симф. орк. 1. Барка жизни. 2. Не мани меня ты, воля... 3. Невеста. 4. Ныне полный блаженства... Рукопись.

Далматинская песня, на тексты из народной поэзии XVI века. Для гол. и ф-п.— Романсы и песни для меццо-сопрано.

1972— 1975 *Три миниатюры* для хора без сопр. 1. Хоровод (сл. А. Блока). 2. Веснянка (из нар. поэзии). 3. Коляда (сл. нар.).— М.: Музыка, 1978.

1975 *Три песни из Альбома пьес для детей* (ф-п.). Для смеш. хора без сопр. 1. Песенка без слов. 2. Старинный танец. 3. Сказка.— М.: Музыка, 1978.

Петербургская песенка, сл. А. Блока. Для гол. и ф-п. Посв. Евгению Евгеньевичу Нестеренко.— Двадцать песен для баса.

Песня Мери из трагедии А. Пушкина «Пир во время чумы». Для гол. и ф-п.— Романсы и песни для меццо-сопрано.

Невеста, сл. А. Блока. Для гол. и ф-п.— Романсы и песни для меццо-сопрано.

1971— 1976 *Светлый гость,* сл. С. Есенина. Кантата (в шести частях) для солистов, смеш. хора и симф. орк. Рукопись.

1976 *Метель,* сл. С. Есенина. Для хора без сопр. Рукопись.

Ода Ленину, сл. Р. Рождественского. Для чтеца, хора и симф. орк. Рукопись.

1977 *Отчалившая Русь,* сл. С. Есенина. Поэма для тенора и ф-п. Посв. памяти Арнольда Наумовича Сохора. 1. Осень. 2. Я покинул родимый дом... 3. Отвори мне, страж заоблачный... 4. Серебристая дорога. 5. Отчалившая Русь. 6. Си́моне, Петр... 7. Где ты, где ты, отчий дом... 8. Там, за Млечными холмами... 9. Трубит, трубит погибельный рог! 10. По-осеннему. 11. О верю, верю, счастье есть! 12. О Родина, счастливый и нехоженый час! Рукопись.

Ветер принес издалека, сл. А. Блока. Для гол. и ф-п.— Романсы и песни для меццо-сопрано.

Не мани меня ты, воля, сл. А. Блока. Для гол. и ф-п.— Романсы и песни для меццо-сопрано.

Баллада о гибели комиссара, сл. А. Прокофьева. — Двадцать песен для баса.

Папиросники, сл. С. Есенина. Для гол. и ф-п. Посв. Евгению Евгеньевичу Нестеренко.—Двадцать песен для баса.

1978 *Три хора,* сл. Ф. Сологуба. Для смеш. хора без сопр. 1. Наш север. 2. Русское сердце. 3. Грусть просторов. Рукопись.

Пушкинский венок, сл. А. Пушкина. Концерт для хора. 1. Зимнее утро. 2. Колечушко, сердечушко... 3. Мери. 4. Эхо. 5. Греческий пир. 6. Камфора и мускус. 7. Зо́рю бьют... 8. Наташа. 9. Восстань, боязливый... 10. Стрекотунья белобока... Рукопись.

Есть в России город Луга, сл. А. Пушкина. Для смеш. хора без сопр. Рукопись.

Простая песенка, сл. Кайсына Кулиева. Для гол. и ф-п.— Романсы и песни для меццо-сопрано.

Когда невзначай в воскресенье, сл. А. Блока. Для гол. и ф-п. Рукопись.

Инструментальные произведения

1936 *Шесть пьес* для ф-п. Рукопись.

Первый концерт для ф-п. с орк. Рукопись (утеряна).

1937 *Первая симфония.* Рукопись (утеряна).

1940 *Симфония* для струнного орк. Рукопись.

Соната для ф-п. Рукопись (утеряна).

1941 *Соната* для скрипки и ф-п. Рукопись (утеряна).

1944 *Соната* для ф-п. Памяти Ивана Ивановича Соллертинского. — М., ССК СССР, 1947; Л. — М.: Музгиз, 1947; М.: Музгиз, 1962.

1945 *Квинтет* для двух скрипок, альта, виолончели и ф-п. (1-я ред.). Рукопись. 2-я ред.— 1955.

Трио для скрипки, виолончели и ф-п. (1-я ред.). — Л.: Музфонд СССР, 1947. 2-я ред. — 1955. Гос. пр. СССР, 1946.

1945 *Первый струнный квартет.* Рукопись.

1946 *Двенадцать пьес* для ф-п. (Партита). Тетради 1 (№ 1—6) и 2 (№ 7—12). 1. Прелюдия. 2. Марш. 3. Траурная музыка. 4. Канон. 5. Речитатив. 6. Эпилог. 7. Прелюдия. 8. Ариетта. 9. Инвенция. 10. Интермеццо. 11. Романс. 12. Фуга.— М.: ССК СССР, 1947. 2-я ред. тетради 1—1957 и 1960.

1947 *Второй струнный квартет.* Рукопись (утеряна).

1948 *Альбом пьес для детей.* Для ф-п. (1-я ред.) Изданы 4 номера («Четыре легкие пьесы для ф-п.»): 1. Колыбельная. 2. Колдун. 3. Романс. 4. Дождик.— М.: Музгиз, 1948. 2-я ред.— 1957.

1949 *Симфония.* Не закончена. Рукопись.

1951 *Три танца* для малого симф. орк. Рукопись.

1955 *Квинтет* для двух скрипок, альта, виолончели и ф-п. (2-я ред.). Рукопись.

Трио для скрипки, виолончели и ф-п. (2-я ред.). Посв. И. О. Лукашевскому и Д. Я. Могилевскому. — М.: Советский композитор, 1957, 1962.

1957 *Семь пьес* для ф-п. (Партита фа минор). Посв. Ан. И. Ведерникову. 1. Прелюдия. 2. Марш. 3. Траурная музыка. 4. Интермеццо. 5. Остинато. 6. Речитатив. 7. Торжественная музыка.— М.: Советский композитор, 1958. № 1, 2, 3, 5, 6, 7 — 2-я ред. тетради 1 из Двенадцати пьес для ф-п. (см. 1946 и 1960).

Альбом пьес для детей. Для ф-п. (2-я ред.). Посв. Георгию Георгиевичу Свиридову. 1. Колыбельная песенка. 2. Попрыгунья. 3. Ласковая просьба. 4. Упрямец. 5. Звонили звоны. 6. Музыкальный ящик. 7. Старинный танец. 8. Спокойной ночи. 9. Парень с гармошкой. 10. Веселый марш. 11. Колдун. 12. Грустная песня. 13. Маленькая токката. 14. Зима. 15. Дождик. 16. Марш на тему М. И. Глинки. 17. Музыкальный момент. № 1, 11, 12, 15 (1-я ред.) — «Четыре легкие пьесы для ф-п.» (см. 1948); № 16 — нотное приложение к «Советской музыке», 1957, № 2. Полностью — М.: Советский композитор, 1958, 1960 и др. изд.

1960 *Две партиты* для ф-п. (2-я ред.).— М.: Советский композитор. 1961. См. 1946 и 1957.

1964 *Музыка для камерного оркестра.*— М.: Музыка, 1966.

Маленький триптих. Для симф. орк.— М.: Музыка, 1967 (партитура); 1972.

1965 *Русский лес.* Сюита из музыки к кинофильму. Для симф. орк. Рукопись.

Метель. Сюита из музыки к кинофильму. Для симф. орк. Рукопись. См. 1974.

1967 *Время, вперед!* Сюита из музыки к кинофильму. Для симф. орк. 1. Вступление (Румба). 2. Уральский напев. 3. Марш. 4. Маленький фокстрот. 5. Ночь. 6. Частушка.— М.: Музыка, 1968. 2-я ред.: 1. Уральский напев. 2. Частушка. 3. Марш. 4. Маленький фокстрот. 5. Ночь. 6. Время, вперед! — М.: Музыка, 1976.

1973 *Памяти павших.* Музыка к памятнику на Курско-Белгородской дуге. Для симф. орк. Рукопись.

1974 *Метель.* Музыкальные иллюстрации к повести А. С. Пушкина. Для симф. орк. 1. Тройка. 2. Вальс. 3. Весна и осень. 4. Романс. 5. Пастораль. 6. Военный марш. 7. Венчание. 8. Отзвуки вальса. 9. Зимняя дорога.— М.: Музыка, 1978.

1961—1978 *Воскресение.* Сюита из музыки к кинофильму. Для симф. орк. 1. Тюрьма. Катюша Маслова. 2. Воспоминание. Игра в горелки. Поцелуй. 3. Каторжане идут. 4. Петербург. Мазурка. 5. Воспоминание. Пасхальная ночь. Рукопись.

Музыка для театра и кино

1939 *Настоящий жених.* Оперетта. Либретто М. Левитина. Рукопись (утеряна).

Музыка к кинофильму «Поднятая целина». Постановка Ю. Райзмана. Рукопись.

1941 *Музыка к пьесе А. Островского «На бойком месте».* Спектакль Лен. театра комедии. Постановка Н. Акимова. Рукопись.

1942 *Музыка к пьесе К. Симонова «Русские люди».* Спектакль Лен. акад. театра драмы им. А. С. Пушкина (Новосибирск). Постановка Л. Вивьена. Рукопись.

1943 *Музыка к пьесе Н. Погодина «Кремлевские куранты».* Спектакль Лен. акад. театра драмы им. А. С. Пушкина (Новосибирск). Постановка Л. Вивьена. Рукопись.

Музыка к пьесе К. Паустовского «Пока не остановится сердце». Спектакль Московского камерного театра (Барнаул). Постановка А. Таирова. Рукопись.

Раскинулось море широко. Муз. комедия. Пьеса В. Азарова, В. Вишневского и А. Крона. Изданы 8 номеров (сл. В. Азарова): 1. Песенка Жоры об Одессе. 2. Куплеты коменданта Чижова. 3. Балтийское грозное море (песня Кедрова). 4. Дуэт боцмана и Марьи Астафьевны. 5. Романс Елены. 6. Романс Кедрова. 7. Песня разведчицы. 8. Ария Елены.—М., Музфонд СССР, 1945; № 3, 5, 7. — Л.: ССК СССР, 1949; № 3 — в нотах: «Оперетта», вып. 2.— Л.— М.: Музгиз, 1950.

1944 *Музыка к трагедии В. Шекспира «Отелло».* Спектакль Лен. акад. театра драмы им. А. С. Пушкина (Новосибирск). Постановка Г. Козинцева. Рукопись.

1946 *Музыка к пьесе Ф. Дюмануа и А. Деннери «Дон Сезар де Базан».* Спектакль Лен. драм. театра. Изданы Застольная и Маритана. Для баритона и хора ad lib. с ф-п. Романсы и песни, тетр. 2; т. 2.

Музыка к пьесе Б. Чиркова «Победители». Спектакль Лен. акад. театра драмы им. А. С. Пушкина. Постановка В. Кожича. Рукопись.

Музыка к пьесе М. Зощенко «Очень приятно». Спектакль Лен. драм. театра. Постановка В. Кожича. Рукопись.

Музыка к пьесе В. Соловьева «Дорога победы». Спектакль Лен. Большого драм. театра им. М. Горького. Постановка Н. Рашевской. Рукопись.

1947 *Музыка к инсценировке романа Н. Островского «Как закалялась сталь».* Спектакль Лен. акад. театра драмы им. А. С. Пушкина. Постановка А. Музиля. Рукопись.

1951 *Огоньки.* Оперетта. Пьеса Л. Захарова и С. Полоцкого. Марш, Песня о Соколе, Песня о старой заставе — нотное приложение к «Советской музыке», 1953, № 8. Полностью — М.: Музфонд СССР, 1952 (клавир).

1952 *Музыка к пьесе Д. Храбровицкого «Гражданин Франции».* Спектакль Лен. акад. театра драмы им. А. С. Пушкина. Постановка А. Музиля. Рукопись.

Музыка к пьесе В. Гюго «Рюи Блаз». Спектакль Лен. Большого драм. театра им. М. Горького. Постановка В. Кожича. Изданы «Серенада» и «Мне горя мало». Для баритона с ф-п.— Романсы и песни, тетр. 2; т. 2.

Музыка к кинофильму «Пржевальский». Постановка С. Юткевича. Рукопись.

Музыка к кинофильму «Римский-Корсаков». Постановка Г. Рошаля. Рукопись.

1953 *Музыка к кинофильму «Великий воин Албании Скандербег».* Постановка С. Юткевича. Рукопись.

1956 *Музыка к кинофильму «Полюшко-поле».* Постановка В. Строевой. Рукопись.

1960—1962 *Музыка к кинофильму «Воскресение»* (2 серии). Постановка М. Швейцера. Рукопись.

1963—1964 *Музыка к кинофильму «Русский лес»* (2 серии). Постановка В. Петрова. Рукопись.

1964 *Музыка к кинофильму «Метель».* Постановка В. Басова. Рукопись. См. также «Метель» для симф. орк. (1974).

1966 *Музыка к кинофильму «Время, вперед!»* Постановка М. Швейцера. Изд.: сюита для симф. орк.— см. 1967.

1973 *Музыка к драме А. Толстого «Царь Федор Иоаннович».* Спектакль Малого театра (Москва). Поставка Б. Равенских. Изд.: Три хора — см. 1973.

1975 *Музыка к кинофильму «Доверие».* Постановка В. Трегубовича. Рукопись.

СТАТЬИ, ВЫСТУПЛЕНИЯ И ВЫСКАЗЫВАНИЯ Г. В. СВИРИДОВА

«Реквием» Юрия Левитина. На концертах в Филармонии.— Вечерний Ленинград, 1947, 3 марта.
«Снегурочка». Премьера в Малом оперном театре.— Вечерний Ленинград, 1947, 26 марта.
Советские музыканты в 1955 году [Высказывания о творческих планах].— Советская музыка, 1955, № 1, с. 45.
Ответственность художника.— Советская музыка, 1956, № 6, с. 39—41.
Наш Глинка.— Советская музыка, 1957, № 2, с. 5—8.
Композиторская молодежь.— Комсомольская правда, 1957, 26 марта.
Искания и победы.— Литературная газета, 1957, 28 марта.
Выступление на Втором Всесоюзном съезде советских композиторов.— Советская культура, 1957, 4 апр.
Ансамбль солистов Загребского радио.— Правда, 1957, 2 июня.
Молодые силы эстонской музыки.— Советская музыка, 1957, № 10, с. 42—45.
«Война и мир» на московской сцене.— Правда, 1957, 29 ноября.
Наши творческие планы.— Музыкальная жизнь, 1958, № 1.
Виртуозная игра Д. Ойстраха.— Правда, 1958, 9 февр.
Богата талантами наша земля.— Советская Россия, 1958, 13 февр.
Одиннадцатая Шостаковича [К присуждению Ленинской премии].— Вечерняя Москва, 1958, 22 апр.
Верность ленинским принципам.— Правда, 1958, 11 июня.
Новая опера («Гроза» В. Трамбицкого).— Правда, 1958, 20 июня.
Выступление на общемосковском собрании членов Союза композиторов 11 июля 1958 года.— В сб.: Материалы обсуждения Постановления ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца».— М.: Советский композитор, 1958, с. 36—37.
Искоренять пошлость в музыке. Заметки композитора.— Правда, 1958, 17 сент.
В добрый путь.— Советская музыка, 1958, № 9.
Великий Шопен.— Правда, 1960, 22 февр.
Поэзия высокого накала.— Ленинское знамя, 1960, 30 апр.
Музыка новой жизни.— Правда, 1960, 1 мая.
Слава человеку! — Советская культура, 1960, 1 мая.
Лауреаты Ленинской премии о своих творческих планах.— Смена, 1960, № 11.
У Георгия Свиридова.— Советская культура, 1960, 30 июля.
Как создавалась «Патетическая оратория. Беседа с Г. Свиридовым.— Ленинская смена (Горький), 1961, 18 янв.

* Внутри каждого раздела списка материал расположен хронологически.

Коротко о годах учения.— В сб.: Ленинградская консерватория в воспоминаниях.— Л.: Музгиз, 1962, с. 197—198.

Источник вдохновения [О Маяковском].— Смена, 1963, № 13.

Открывать новые миры.— Известия, 1964, 3 янв.

Уважать культуру своего народа [Сокр. стенограмма выступления на объедин. пленуме правления Союза композиторов СССР, РСФСР и Москвы].— Советская музыка, 1964, № 2, с. 8—10.

Пусть звучит музыка.— Правда, 1964, 4 мая.

Имени Мусоргского [Конкурс певцов].— Правда, 1964, 22 ноября.

Симфония дружбы [К итогам фестиваля русской музыки в Тбилиси].— Заря Востока (Тбилиси), 1966, 20 мая.

Певцы. К итогам конкурса вокалистов [III Международный конкурс им. П. И. Чайковского].— Известия, 1966, 28 июня.

Максимум требовательности — минимум обид [Выступление на заседании секретариата Союза композиторов СССР по вопросу о развитии песенного творчества].— Советская музыка, 1966, № 7, с. 10—11.

Могучий талант могучего времени. Д. Д. Шостаковичу — 60.— Советская музыка, 1966, № 9, с. 7—8.

Радостный факт нашей жизни [Присуждение государственных премий РСФСР имени М. И. Глинки].— Советская Россия, 1966, 14 окт.

Высокие идеалы современности. — Вечерний Ленинград, 1966, 15 окт.

Мелодии Смоленска [К дням русской музыки]. — Правда, 1967, 13 июля.

Волны музыки [Интервью с композитором].— Смена, 1968, 17 дек.

Речь на IV съезде Союза композиторов СССР.— Советская культура, 1968, 18 дек.; Советская музыка, 1969, № 4, с. 15—17.

Народность — основа основ [Выступление на объединенном пленуме правлений творческих союзов СССР]. — Советская музыка, 1970, № 2, с. 6—8; Музыкальная жизнь, 1970, № 3, с. 4.

Композиторы России в год Ленинского юбилея [Доклад на пленуме правления Союза композиторов РСФСР].— Музыкальная жизнь, 1970, № 24, с. 1; Советская музыка, 1971, № 1.

Искусство большого масштаба. Встреча с прекрасным.— Правда, 1971, 3 марта. Концерт академического мужского хора Эст. ССР, под упр. Г. Эрнесакса.

Композиторы Российской Федерации в год Ленинского юбилея.— Советская музыка, 1971, № 1, с. 2—10 [Доклад на Втором пленуме правления Союза композиторов РСФСР].

Предисловие к брошюре В. Зака «Матвей Блантер».— М.: Советский композитор, 1971, с. 3—5.

Решения XXIV съезда партии — в жизнь.— Советская музыка, 1971, № 9, с. 2—7 [Доклад на Третьем пленуме правления Союза композиторов РСФСР].

Торжество Ленинских идей. — Музыкальная жизнь, 1972, № 2, с. 4 [К 50-летию СССР].

Народность советской музыки. Художник и время.— Правда, 1973, 16 ноября.

Незаурядная личность.— Советская музыка, 1974, № 3, с. 77 [Памяти А. А. Юрлова].

Строительство коммунизма и музыкальное творчество.— Советская музыка, 1974, № 2, с. 8—18. [Отчетный доклад Правления СК РСФСР III съезду композиторов РСФСР].

Любите музыку. — Труд, 1976, 11 июля.

Сердцем и душой с партией, с народом. [Речь на объединенном пленуме правлений творческих союзов и организаций СССР].— Музыкальная жизнь, 1977, № 23, с. 1—2.

Судьба человеческая, судьба народная.— Правда, 1977, 5 апр. [О премьере «Похищения луны» Отара Тактакишвили в Большом театре СССР].

ЛИТЕРАТУРА О СВИРИДОВЕ

Работы о творчестве композитора. Рецензии

Советские композиторы [сб. аннотаций], вып. 1. Изд. Ленинградской филармонии, 1938.

Будяковский А. Творчество Ю. Свиридова. — Советское искусство, 1938, 14 дек.

Полюта Л. Молодые композиторы. — Искусство и жизнь, 1940, № 3.

Шостакович Д. Талантливый композитор. — Музыкальные кадры, 1940, 4 ноября.

Вайнкоп Ю. Яркое дарование.— Вечерний Ленинград, 1946, 27 июня.

Чулаки М. Талантливый композитор.— Ленинградская правда, 1946, 9 июля.

Советские композиторы — лауреаты Сталинской премии. Справочник. Сост. Г. Бернандт.— М.: Музгиз, 1952.

Советские композиторы — лауреаты Сталинских премий. Авторы-сост. В. Богданов-Березовский, Е. Никитина.— Л.: Музгиз, 1954.

Сохор А. Георгий Васильевич Свиридов. Критико-биографический очерк.— Л.: Музгиз, 1956.

Сохор А. Расцвет таланта.— Советская музыка, 1956, № 5.

Тактакишвили О. О музыке Георгия Свиридова.— Советская музыка, 1957, № 9.

Келдыш Ю. Русская советская музыка (РСФСР. Выпуск третий).— М.: Музгиз, 1958, с. 201—204.

Мейлих Е. Музыка, согретая живым чувством.— Смена, 1958, 14 февр.

Богданов-Березовский В. В концертных залах Ленинграда. Творческий вечер Ю. Свиридова.— Ленинградская правда, 1958, 27 февр.

Journal musical français (По страницам журналов).— Музыкальная жизнь, 1959, № 15.

Сохор А. Георгий Свиридов.— М.: Знание, 1960.

Грошева Е. Суровая, сердечная...— Огонек, 1960, № 6.

Лауреаты Ленинских премий. Справка.— Музыкальная жизнь, 1960, № 8.

Талантливый композитор: Биографическая справка.— Вечерний Ростов (Ростов-на-Дону), 1960, 20 апр.

Сухоненко В. Автор «Патетической оратории».— Восточно-Сибирская правда (Иркутск), 1960, 6 мая.

Саква К. К свету, к солнцу! — Советская культура, 1960, 14 мая.
Шехирев М. Выдающийся советский композитор.— Курская правда, 1960, 15 мая.
Леонидов Е. Популярные очерки из жизни композиторов [О передачах Всесоюзного радио о Ф. Шопене и Г. Свиридове].— Советская музыка, 1960, № 6.
Корзинникова Т. Вдохновенный мастер вокальной музыки.— Магнитогорский рабочий, 1960, 5 июня.
Полякова Л. Заметки о стиле Свиридова.—Советская музыка, 1960, № 10.
Адигезалова Л. Советские композиторы — лауреаты Ленинской премии.—Л.: Общество по распространению политических и научных знаний РСФСР (Ленинградское отд.), 1961.
Соколовский И. Советские композиторы — лауреаты Ленинской премии: Краткие биографические очерки.— Л.: Музгиз, 1961.
Полякова Л. Содержательно и смело.— Советская культура, 1961, 5 окт.
Яковлев Д. Поэма о советских людях.— Молот (Ростов-на-Дону), 1961, 5 дек.
Данилевич Л. Книга о советской музыке.— М.: Музгиз, 1962, с. 374—378; 2-е изд.— М.: Музыка, 1968, с. 303—308.
Полякова Л. Некоторые вопросы творческого стиля Г. Свиридова.— В кн.: Музыка и современность.— М.: Музгиз, 1962
Холодков А. Интересный разговор [Встреча Г. Свиридова со слушателями].— Советская музыка, 1963, № 1.
Цендровский В. Обновляя традиции классики.— Советская музыка, 1963, № 10.
Ярустовский Б. По праву будущего [О произведениях композиторов — лауреатов Ленинской премии].— Советская музыка, 1963, № 10.
Сохор А. Георгий Свиридов.— М.: Музыка, 1964 (2-е изд.— М.: Советский композитор, 1972).
Поляновский Г. Слушая музыку революции... Творческий портрет Г. В. Свиридова.— Вечерняя Москва, 1964, 14 ноября.
Нисневич И. Богатство чувств.— Сельская газета (Минск), 1965, 14 янв.
Самобытное дарование.— Советская Белоруссия (Минск), 1965, 14 янв.
Надеждина Н. Голос эпохи [На лекции-концерте о творчестве Г. Свиридова].— Советская Абхазия (Сухуми), 1965, 30 янв.
Горохова Л. Георгий Свиридов.— Коммунист (Ереван), 1965, 25 мая.
Аразян Г. Слушая произведения Г. Свиридова.— Коммунист (Ереван), 1965, 30 мая.
Аксюк С. Книга о Свиридове [Рецензия на книгу А. Сохора «Георгий Свиридов»].— Советская музыка, 1965, № 7.
Рубин В. Палитра Свиридова.— Кругозор, 1965, № 11.
К 50-летию Г. В. Свиридова [Юбиляра поздравляют: Д. Шостакович, А. Сохор, М. Швейцер, Е. Флакс, В. Веселов].— Советская музыка, 1965, № 12.
Сохор А., Элик М. Слово дружбы и любви.— Музыкальная жизнь, 1965, № 23.
Золотов А. Музыка ясности и силы. К 50-летию Г. Свиридова.— Известия, 1965, 16 дек.

Алексеев Г. Выдающийся советский композитор. К 50-летию Г. Свиридова.— Северная правда (Кострома), 1965, 16 дек.
Цендровский В. Георгий Свиридов.— Горьковская правда, 1965, 21 дек.
Свиридовские вечера [О концертах в Горьком].— Советская культура, 1965, 28 дек.
Нестьев И. Высокая мудрость простоты. К 50-летию Г. В. Свиридова.— Советская культура, 1965, 30 дек.
Борисова Л. Г. Свиридову посвящается [Концерт в Малом зале ЛОЛГК].— Музыкальные кадры, 1966, 11 янв.
Золотов А. После аплодисментов.— РТ, 1966, № 3.
Полякова Л. О земле русской.— Советская культура, 1966, 10 февр.
Ахмедов В. Творчество, вдохновляемое народом.— Туркменская искра, 1966, 1 апр.
Тактакишвили О. Высокая позиция художника. Авторский концерт Георгия Свиридова.—Вечерний Тбилиси, 1966, 20 мая.
Веселов В. В программе — Свиридов.— Омская правда, 1966, 3 июня.
Орджоникидзе Г. Весенние встречи с музыкой [Авторский вечер Г. Свиридова].— Советская музыка, 1966, № 9.
Боровский И. Музыка Георгия Свиридова.— Советская Сибирь. (Новосибирск), 1966, 23 окт.
Цендровский В. О гармонии Свиридова.— В кн.: Музыка и современность, вып. 5.— М., Музыка, 1967.
Ливанова А. Яркие приемы (Из блокнота рецензента). Советская культура, 1967, 21 февр.
Сохор А. Национальная, русская.— Известия, 1967, 24 февр.
Сохор А. Слушая музыку Свиридова.— Музыкальная жизнь, 1967, № 5.
Сабинина М. Авторский вечер Свиридова.— Советская музыка, 1967, № 5.
Пичхадзе М. Самобытность таланта.— Заря Востока (Тбилиси), 1967, 25 мая.
Золотов А. Чувство истины. Музыкальные впечатления.— Комсомольская правда, 1967, 16 авг.
Попов Ин. Звучит музыка Георгия Свиридова.— Советская культура, 1967, 16 авг.
Hofmann M.— R. La musique russe des origines à nos jours.— Paris, 1968, p. 258—262.
Полякова Л. Родной земли певец. Авторский концерт Г. Свиридова.— Вечерняя Москва, 1968, 5 янв.
Золотов А. Концерт Свиридова.— Правда, 1968, 11 янв.
Попов Ин. Музыка, высекающая огонь.— Гудок, 1968, 24 янв.
Блинова В. Авторские концерты Г. Свиридова.— Горьковская правда, 1968, 3 февр.
Цендровский В. Музыка простая и глубокая.— Горьковская правда, 1968, 7 февр.
Гугелев Г. Большой музыкальный фестиваль [Посвящен творчеству Г. Свиридова].— Курская правда, 1968, 18 февр.
К землякам с концертами [Музыкальный фестиваль в Курске, посвященный творчеству Г. Свиридова].— Известия, 1968, 4 марта.

Татарская И., Шалыгина В. Родине любимой.— Курская правда, 1968, 6 марта.
Два авторских концерта.— Вечерние новости (Вильнюс), 1968, 18 марта.
Юзелюнас Ю. Творческий диапазон композитора.— Советская Литва, 1968, 20 марта.
Лацис Э. В программе — Георгий Свиридов.— Голос Риги, 1968, 6 апр.
Потапов А. Фестиваль в Белгороде.— Музыкальная жизнь, 1968, № 11.
Евдокимова Ю. Поэт России.— Советская музыка, 1968, № 6.
Левинайте С. Певец земли русской.—Советская Эстония (Таллин), 1968, 31 июля.
Евграфов Л. Талант самобытнейший! — Советская культура, 1968, 28 сент.
Хренников Т. Призвание [О лауреатах Гос. премии СССР за 1968 г.].— Известия, 1968, 9 ноября.
Риттих М. Г. В. Свиридов.— В кн.: Советская музыкальная литература, вып. 1.— М.: Музыка, 1969.
Благой Д. Биение жизни.— Советская культура, 1969, 18 февр.
Кузнецов А. В сердце светит Русь.— Вопросы и ответы, 1969, № 4.
Из произведений Г. Свиридова.— Советская Башкирия (Уфа), 1969, 21 мая.
Элик М. [Авторский вечер Г. Свиридова].— Советская музыка, 1969, № 6 (Письма из городов. Ленинград).
Потапов А. Радиус света [О деятельности Г. Свиридова в качестве депутата Верховного Совета РСФСР].— Белгородская правда, 1969, 3 июля.
Георгий Васильевич Свиридов.— В кн.: Музыка о Ленине.— Л.: Музыка, 1970, с. 195—197.
Солодовникова И. Георгий Свиридов.— В кн.: Лауреаты Ленинской премии.— М.: Советский композитор, 1970.
Успех советской музыки [Премии за пластинки с музыкой Г. Свиридова во Франции].— Советская культура, 1970, 7 июля.
Грум-Гржимайло Т. Символы Георгия Свиридова.— Литературная Россия, 1970, 24 июля.
Фляркоский А. Певец жизни народа.— Вечерняя Москва, 1970, 26 сент.
Сохор А. Свиридов и русская культура.— В кн.: Георгий Свиридов. Сборник статей.— М.: Музыка, 1971.
Орджоникидзе Г. Проблема личности в музыке Свиридова.— Там же.
Цендровский В. Принцип концентрации в музыкальном языке Свиридова.—Там же.
Полякова Л. Заметки о сочинениях 60-х годов.— Там же.
Земцовский И. О народном у Свиридова (К методике изучения народно-песенных источников музыкального языка).— Там же.
Дозорцева Ж. Г. В. Свиридов.— В кн.: Композиторы — лауреаты Ленинской премии.— М.: Знание, 1971.
Сохор А. Традиции и новаторство в творчестве Свиридова.— В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 10.— Л.: Музыка, 1971.

Мушкина Р. Концертная мозаика. Авторский вечер Г. Свиридова.— Вечерний Ленинград, 1971, 6 янв.
Юрин А. Новые исполнители, новая трактовка.— Музыкальная жизнь, 1971, № 6.
оляновский Г. Пафос музыки Свиридва [О сб. статей «Георгий Свиридов»].— Советская культура, 1971, 18 сент.
Полякова Л. «Маленький триптих», «Деревянная Русь», пять хоров на слова русских поэтов [Пояснение к грампластинке].— М.: Мелодия, 1971.
Попов Ин.— Богатство образов [О новых записях сочинений Г. Свиридова].— Советская культура, 1972, 24 февр.
Николаев А. О творчестве Свиридова [Рецензия на сб. статей «Георгий Свиридов»].— Советская музыка, 1972, № 5.
Серебренников Р. «Золотой Орфей» — Георгию Свиридову.— Московский комсомолец, 1972, 2 дек.
Толстой Д. Авторский вечер Г. Свиридова.— Советская музыка, 1973, № 1.
Попов Ин. Во всеоружии таланта.— Гудок, 1973, 14 янв.
Р. К. «...Этот самобытный русский композитор» [Отзывы французской прессы].— Советская музыка, 1973, № 2.
«Золотой Орфей» Георгия Свиридова [Премия за грампластинки во Франции].— Советская культура, 1973, 27 февр.
Награды советскому композитору [О вручении премий Г. Свиридову в Париже].— Музыкальная жизнь, 1973, № 9.
Рубин В. С участием композитора.— Правда, 1973, 29 окт.
Рубин В. Авторский вечер Г. В. Свиридова.— Музыкальная жизнь, 1973, № 22.
Леонидов М. В мире музыки и поэзии. Авторский вечер Георгия Свиридова.— Советская культура, 1973, 2 ноября.
Сохор А. Ярко, современно [Авторский вечер в Ленинграде].— Вечерний Ленинград, 1973, 13 дек.
Персон Д. Г. В. Свиридов. Ното-библиографический справочник.— М.: Советский композитор, 1974.
Корев Ю. В союзе с выдающимися артистами [Авторский вечер Г. Свиридова].— Советская музыка, 1974, № 2.
Куржиямская А. Пробуждение [О телефильме «Композитор Свиридов»].— Советская культура, 1974, 31 мая.
Касымов А. Композитор за роялем.—Вечерняя Уфа, 1974, 10 июня.
Тактакишвили О. Зримая музыка [О телефильме «Композитор Свиридов»].— Правда, 1974, 10 авг.
Сохор А. Чувство Родины.— Советская культура, 1974, 17 дек.
Федосеев В. Авторский концерт Георгия Свиридова.— Советская культура, 1975, 15 апр.
Голикова Т. Во власти музыки и слова. Творческий портрет.— Магнитогорский рабочий, 1975, 31 окт.
Сохор А. Большой художник современности.— Советская культура, 1975, № 12.
Тактакишвили О. Певец русского поэтического слова.— Советская музыка, 1975, № 12.
Георгию Васильевичу Свиридову — 60! [Юбиляра поздравляют: Е. Нестеренко, А. Масленников, Р. Керер, Ю. Ухов, И. Вепринцев].— Советская музыка, 1975, № 12.

Шендерович Е. У рояля — автор.— Советская музыка, 1975, № 12.
Рубин В. Георгий Свиридов.— Музыкальная жизнь, 1975, № 23.
Свиридов [Беседа с В. Федосеевым].— Огонек, 1975, № 50.
Миркин Б. Звучит музыка Георгия Свиридова.— Советская Башкирия, 1975, 1 дек.
Сохор А. Самобытность таланта.— Известия, 1975, 15 дек. (моск. веч. выпуск); 16 дек.
Федосеев В. Современный художник.— Советская культура, 1975, 16 дек.
Корев Ю. Ответственность художника.— Московская правда, 1975, 16 дек.
Сиротенко В. Живой свет. К 60-летию со дня рождения Г. В. Свиридова.— Белгородская правда, 1975, 16 дек.
Нестеренко Е. Счастливый, редкий дар.— Литературная газета, 1975, 17 дек.
Кухарский В. Из песни народной.—Правда, 1975, 18 дек.
Золотов А. Правда музыки.— Комсомольская правда, 1975, 18 дек.
Николаев А. Песня — понятие многозначное. — Вечерняя Москва, 1975, 17 дек.
Федоров Ю. Автору «Патетической оратории». — Вечерняя Пермь, 1975, 18 дек.
Авторский концерт [К 60-летию со дня рождения Г. В. Свиридова].— Правда, 1975, 27 дек.
Тийснека М. Сестры — музыка и поэзия.— Голос Риги, 1975, 30 дек.
Композитор, гражданин, патриот.— Советская культура, 1976, 1 янв.
Сохор А. Высота музыкальных идеалов.— Вечерний Ленинград, 1976, 7 янв.
Дюкина Е. Авторский вечер Г. Свиридова.— Московская правда, 1976, 13 янв.
Дараган Д., Савенко С. На авторских концертах Г. Свиридова.— Советская музыка, 1976, № 4.
Леденев Р. В мире прекрасного.— Музыкальная жизнь, 1976, № 12.
Чайковский Б. Георгий Свиридов.— Театр, 1976, № 6.
Гаврилин В. О Г. В. Свиридове.—Советская музыка, 1977, № 11.
Белоненко А. Тебе, о Родина, сложил я песню... Авторский вечер Георгия Свиридова.— Советская культура, 1978, 10 марта.

Вокальные и вокально-симфонические произведения

Загурский Б. Концерт студентов класса Шостаковича [Романсы]. — Советское искусство, 1938, 26 мая.
Друскин М. Вокальные циклы Г. Свиридова [на сл. А. Исаакяна и Р. Бориса].— В кн.: Советская музыка. Статьи и материалы, вып. 1.— М.: Советский композитор, 1956, с. 151—161. То же в кн.: Друскин М. История и современность. Статьи о музыке.— Л.: Советский композитор, 1960, с. 291—301.

Пэн Л. Романсы [ленинградских композиторов]. — В кн.: Творчество ленинградских композиторов 1948—1955. Обзорно-критические статьи.— Л.: Музгиз, 1956.
Сокольский М. Поэты и композиторы. Заметки о вокальных циклах Г. Свиридова.— Литературная газета, 1956, 23 авг.
Тактакишвили О. Вокальные циклы Свиридова [на сл. Р. Бернса и С. Есенина в исполнении Е. Флакса, Л. Масленникова и Е. Кибкало].— Вечерняя Москва, 1958, 3 янв.
Благой Д. Камерные вечера [«Песни на слова Роберта Бернса», «У меня отец — крестьянин»].— Советская музыка, 1958, № 2.
Felix V. Zamyšleni had vokálnimi cykls Georgije Sviridova.— Hudebni rozhledy, 1958, № 19.
Хубов Г. Мужание таланта (Вокальные поэмы Г. Свиридова).— В кн.: Хубов Георгий. О музыке и музыкантах. Очерки и статьи.— М.: Советский композитор, 1959, с. 330—335.
Поэзия и музыка [Слушатели о «Песнях на слова Роберта Бернса», «Поэме памяти Сергея Есенина» и «Патетической оратории»].— Советская культура, 1960, 6 февр.
Нестьев И. Содружество музыки и поэзии [«Песни на слова слова Роберта Бернса», «Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория»].— Литературная газета, 1960, 26 марта.
Нестьев И. Содружество музыки и поэзии [«Песни на слова Роберта Бернса», «Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория»].— Культура и жизнь, 1960, № 6.
Полякова Л. Вокальные циклы Г. В. Свиридова.— М.: Советский композитор, 1961; 2-е изд.— М.: Советский композитор, 1971.
Иванова К. Романсы ленинградских композиторов [«Страна отцов», «Песни на слова Роберта Бернса»].— В кн.: Музыкальная жизнь Ленинграда.— Л.: Советский композитор, 1961, с. 171 — 174.
Полякова Л. Романсы и песни Г. Свиридова [Нотографическая заметка].— Музыкальная жизнь, 1961, № 5.
Орфенов Ан. Первый концерт Л. Масленникова [Из вокальных циклов на сл. Л. Пушкина и С. Есенина, «Смоленский рожок»].— Советская музыка, 1962, № 4.
Полякова Л. Подъем героического жанра. Заметки о советской вокально-симфонической музыке [«Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория»].— Смена, 1962, 28 сент.
Васина-Гроссман В., Левашева О. Камерно-вокальная музыка [«Страна отцов», «Песни на слова Роберта Бернса», «У меня отец — крестьянин»].— В кн.: История русской советской музыки, т. 4, ч. 1.— М.: Музгиз, 1963, с. 166—173.
Туманина Н. Оратории и кантаты [«Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория»].— Там же, с. 253—261.
Грум-Гржимайло Т. В стране хорового приволья.— Литературная Россия, 1965, 19 ноября.
Курышева Т. Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке.— В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 1.— М.: Музыка, 1967.
Васина-Гроссман В. Мастера советского романса.— М.: Музыка, 1968, с. 280—309.
Нестеров А. Вечный источник [«Снег идет», два хора на сл. С. Есенина].— Горьковская правда, 1968, 3 февр.

Дунаевский Б. Брат песни [Романсы].— М.: Молодая гвардия, 1969, с. 156—161.
Сохор А. Авторский вечер Георгия Свиридова.— Ленинградская правда, 1969, 16 февр.
Элик М. Свиридов и поэзия.— В кн.: Георгий Свиридов.— М.: Музыка, 1971.
Левина И. Некоторые приемы динамизации строфической формы в вокальных произведениях Свиридова.— Там же.
Сохор А., Элик М. Песни о России [Блок в творчестве Георгия Свиридова].— В кн.: Блок и музыка.— Л.—М.: Советский композитор, 1972.
Сохор А. Вечер вокальной музыки [Авторский концерт Г. Свиридова].— Вечерний Ленинград, 1972, 4 окт.
Васина-Гроссман В. О поэзии Блока, Есенина и Маяковского в советской музыке.— В кн.: Поэзия и музыка.— М.: Музыка, 1973.
Васина-Гроссман В. Камерная вокальная музыка [«Страна отцов», «Песни на слова Роберта Бернса», «Слободская лирика»].— В кн.: История музыки народов СССР, т. 4.— М.: Советский композитор, 1973, с. 282—286.
Михайлов Л. Праздник русской музыки. [О концерте А. Ведерникова и Г. Свиридова].— Музыкальная жизнь, 1973, № 10.
Васина-Гроссман В. Камерная вокальная музыка [«У меня отец — крестьянин», «Деревянная Русь», «Голос из хора»].— В кн.: История музыки народов СССР, т. 5, ч. 1.— М.: Советский композитор, 1974, с. 264—270.
Головинский Г. Оратория и кантата [«Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория», «Снег идет»].— Там же, с. 113—125.
Листова Н. Хоровая музыка [Пять хоров на сл. русских поэтов, два хора на сл. С. Есенина, «Песня о Ленине», «Курские песни»].— Там же, с. 307—318.
Чернышева Т. Романсы Свиридова в репертуаре концертмейстера.— В кн.: О работе концертмейстера.— М.: Музыка, 1974.
Элик М. [Предисловие].— В сб.: Свиридов Г. Романсы и песни, т. 1.— М.: Музыка, 1975.
Чайковский Б. Яркие краски вокала [О концерте Е. Образцовой].— Правда, 1975, 20 мая.
Толстых Н. Антология свиридовской лирики [О 4-томном издании «Георгий Свиридов. Романсы и песни»].— Советская музыка, 1975, № 12.
Сохор А. Вечера в Малом зале [О концерте Е. Нестеренко].— Ленинградская правда, 1975, 17 дек.
Рубин В. Пронизано светом любви [Авторский вечер с участием Е. Нестеренко].— Советская культура, 1975, 23 дек.
Пасхалов В. Современность и простота [Авторский вечер с участием Е. Образцовой и Е. Нестеренко].— Советская культура, 1976, 16 янв.

Романсы на слова А. Пушкина

Музалевский В. Пушкин в музыке ленинградских композиторов.— Советская музыка, 1937, № 3.

Дроздов Л. Советская вокальная лирика. Обзор изданий Музгиза за 1939—1940 гг. [«Подъезжая под Ижоры»].— Советская музыка, 1940, № 10.
Васина-Гроссман В. Песня и романс.— В кн.: История музыки народов СССР, т. 2.— М.: Советский композитор, 1970, с. 118—119.

Романсы на слова М. Лермонтова

Мясковский Н. Ю. Свиридов. Семь романсов на слова М. Лермонтова. [Отзыв, 1938].— В кн.: Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах, т. 2.— М.: Советский композитор, 1960, с. 233 (изд. 2-е — М.: Музыка, 1964, с. 256—257).
Васина-Гроссман В. Романс и песня.—В кн.: Очерки советского музыкального творчества, т. 1.— М.— Л.: Музгиз, 1947, с. 228.

Песни на слова А. Прокофьева

А. Л. Новые издания [Хроника]. — Советская музыка, 1939, № 9/10.
Богданов-Березовский В. О советском романсе.— Искусство и жизнь, 1940, № 3.

Марш кировцев

Петрова К. Песни о Кировском заводе.— Советская музыка, 1951, № 10.

Страна отцов

Филенко Г. Концерты камерной музыки.— Вечерний Ленинград, 1953, 1 дек.
Рогожина Н. Глубже отражать нашу жизнь.— Ленинградская правда, 1953, 25 дек.
Левашев Ю. «Моя Родина» (Вокальный цикл Ю. Свиридова).— Советская музыка, 1954, № 7.
Экштейн П. Письмо из Праги.— Советская музыка, 1958, № 1.
Полякова Л. «Страна отцов» Г. Свиридова.— Советская музыка, 1958, № 5.
Николаев Ал. «Страна отцов». Вокальная поэма Г. Свиридова.— Вечерняя Москва, 1958, 5 мая.
Николаев А. Концерты-выставки.— Советская музыка, 1958, № 6.
Курышева Т. О музыкальной драматургии поэмы «Страна отцов».— В кн.: Георгий Свиридов.—М.: Музыка, 1971.
Тер-Оганезова. И. А. Исаакян и поэма Г. Свиридова «Страна отцов».— В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 2.— М.: Советский композитор, 1973.

Сабинина М. Романсы Г. Свиридова.— Советская музыка, 1955, № 11.
Мильман М. Авторские вечера. В. Белый, Е. Голубев, Г. Свиридов.— Советская музыка, 1958, № 1.
А. Н., Э. Д., Новые пластинки. Г. Свиридов. «Песни на слова Роберта Бернса».— Советская музыка, 1958, № 1.
Дмитриева М. «Веселые нищие» (Телепостановка по вокальному циклу Г. Свиридова).— Советская музыка, 1959, № 6.
Николаев В. Песни Георгия Свиридова.— Советская Латвия, 1960, 5 марта.
Полякова Л. Произведения Шумана и Свиридова.— Советская музыка, 1960, № 6.
Семенов Ю. Праздник камерной музыки.— Советская музыка, 1960, № 12.
Полякова Л. Песни на стихи Бернса.— РТ, 1967, № 30.
Пичугин П. Достойный плеяды славных.— Советская музыка, 1967, № 2.

Поэма памяти Сергея Есенина

Шостакович Д. «Поэма памяти Сергея Есенина».— Вечерняя Москва, 1956, 14 июня.
Полякова Л. Образ и судьба поэта (Поэма Г. Свиридова «Памяти С. Есенина»).— Советская музыка, 1956, № 8.
Фере В. Яркость образов, высокое мастерство.— Советская культура, 1956, 27 окт.
Шлифштейн С. Еще о есенинской поэме Г. Свиридова.— Советская музыка, 1956, № 12.
Корев Ю. Вечера советской музыки.— Советская музыка, 1957, № 1.
Полтавцев И. Вдохновенное мастерство.— Вечерний Ленинград, 1957, 2 апр.
Арановский М. Есенин в музыке.—Смена, 1957, 24 апр.
Полякова Л. Концерты советской музыки.— Советская музыка, 1957, № 6.
Поляновский Г. «Поэма памяти Сергея Есенина» в рабочей капелле.— Советская музыка, 1962, № 8.
Шварц Ю. Закончился симфонический сезон [Исполнение в Челябинске].— Челябинский рабочий, 1963, 12 апр.
Сохор А. Есенин в музыке.— В кн.: Есенин и русская поэзия.— Л.: Наука, 1967.
Коробочкина Н. Поет молодежный хор [Исполнение в Якутске].— Социалистическая Якутия, 1969, 29 июня.
Элик М. «Поэма памяти Сергея Есенина» Георгия Свиридова.— М.: Советский композитор, 1971.
Елисеев И. Русский характер [Исполнение в Горьком].— Горьковская правда, 1971, 22 сент.
Гаджиев Д. Встреча с замечательным творением.— Бакинский рабочий, 1972, 11 окт.

У меня отец — крестьянин

Семенов Ю. Произведения советских композиторов.— Советская музыка, 1958, № 4.
Васина-Гроссман В. Есенинский цикл Г. Свиридова.— Советская музыка, 1958, № 5.
Нестьев И. Семь песен.— Правда, 1959, 4 сент.

Смоленский рожок

Д. Б.— Г. Свиридов. «Смоленский рожок» [Нотографическая заметка].— Советская музыка, 1959, № 3.

Хоры без сопровождения

Г. П. Новое в хоровом репертуаре [«Как песня родилась», «Вечером синим»].— Советская музыка, 1960, № 7.
Сохор А. Рассказ, картина, песня (О хорах Г. В. Свиридова).— Советская музыка, 1961, № 6.
Птица К. Новая хоровая музыка.— Советская музыка, 1961, № 12.
Поляновский Г. Красота русской песни.— Московская правда, 1965, 27 окт.
Николаев А. Звучит хоровая музыка.— Советская культура, 1965, 13 ноября.
Шлифштейн С. На концерте хоровой музыки.— Музыкальная жизнь, 1966, № 1.
Живов В. Хоры a cappella Свиридова.— В кн.: Георгий Свиридов.— М.: Музыка, 1971.
Коловский О. Пять хоров без сопровождения Г. Свиридова.— В кн.: Хоровое искусство, вып. 2.— Л.: Музыка, 1971.
Цендровский В. Два хора Свиридова на слова Есенина.—В кн.: О музыке. Проблемы анализа.— М.: Советский композитор, 1974.

Патетическая оратория

«Патетическая оратория» Г. Свиридова.— Советская культура, 1959, 24 сент.
Лысенко Г. Первое исполнение «Патетической оратории» Г. Свиридова.— Ленинское знамя, 1959, 23 окт.
Сабинина М. «Патетическая оратория».— Известия, 1959, 25 окт.
Мартынов И. «Патетическая оратория» Г. Свиридова.—Музыкальная жизнь, 1959, № 21.
Сохор А. «Разворачивайтесь в марше!» («Патетическая оратория» Г. Свиридова).— Советская музыка, 1959, № 11.
Полякова Л. Вдохновленное Маяковским. После премьеры «Патетической оратории» Г. Свиридова.— Советская культура, 1959, 3 ноября.

Корев Ю. На симфонических концертах.— Советская музыка, 1959, № 12.
Наконец-то зазвучало в музыке яркое страстное слово Владимира Маяковского.— Советская культура, 1960, 21 янв.
Тактакишвили О. «Патетическая оратория».— Правда, 1960, 22 янв.
Александров А., инженер. Талантливое произведение о Советской Родине.—Музыкальная жизнь, 1960, № 5.
Ковалев Е., студент МГУ. Достойная кандидатура.— Музыкальная жизнь, 1960, № 5.
Петров А. Маяковский в музыке.— Ленинградская правда, 1960, 11 марта.
Мурин А. Образы Маяковского в музыке. Премьера «Патетической оратории» в Ленинграде.— Смена, 1960, 13 марта.
Дмитриев Л. «Патетическая оратория» Г. Свиридова.— Вечерний Ленинград, 1960, 14 марта.
Дмитриев Л. Автор «Патетической оратории».— Музыкальные кадры, 1960, 26 марта.
Строева В., кинoинженер. Творческая победа.— Музыкальная жизнь, 1960, № 6.
Кремлев Ю. О «Патетической оратории» Г. Свиридова.— Советская музыка, 1960, № 4.
Мартынов И. «Патетическая оратория».— Вечерняя Москва, 1960, 23 апр.
Митрохин Г. Музыка героев.—Комсомольская правда, 1960, 24 апр.
Григорьев Л., Платек Я. Маяковский живет в музыке.— Московская правда, 1960, 28 апр.
Рахлин Н. Музыка больших идей.— Правда Украины (Киев), 1960, 18 мая.
Макарова Л. «Патетическая оратория» Свиридова в Воронеже.— Коммуна (Воронеж), 1960, 19 окт.
Массалитинов К. Концерт в Воронеже.— Правда, 1960, 28 окт.
И. Р. Бетховен, Лист, Свиридов.— Советская музыка, 1961, № 1.
Коллар В. Выдающееся музыкальное произведение [Исполнение в Горьком].— Горьковская правда, 1961, 27 янв.
Коллар В. На концертных эстрадах Горького.— Советская музыка, 1961, № 3.
Манжора Б. Гимн революционной борьбе.— Коммунист (Саратов), 1961, 30 марта.
Даркевич А. Концерт, посвященный памяти В. И. Ленина [Исполнение в Риге].— Голос Риги, 1961, 29 апр.
Котляровский А. На стихи Маяковского.— Советская Сибирь (Новосибирск), 1961, 26 мая.
Хинчин Л. «Как живой с живыми говоря...» [Исполнение в Новосибирске].— Вечерний Новосибирск, 1961, 1 июня.
Пушин В. Торжество новаторства [Исполнение в Сочи].— Красное знамя (Сочи), 1961, 4 июля.
Громова И. Юбилейный сезон открыт [Исполнение в Свердловске].— Уральский рабочий (Свердловск), 1961, 4 окт.
Котов Вл. Оратория есть! [Рецензия в стихах на постановку «Патетической оратории» в Новосибирском театре оперы и балета].— Советская культура, 1961, 25 ноября.

Богдановский Е. Вдохновенное исполнение [в Кишиневе].— Советская Молдавия (Кишинев), 1961, 29 ноября.
Золотов Л. Слово яркое, звучное [О постановке «Патетической оратории» в Новосибирском театре оперы и балета].— Известия, 1962, 3 янв.
Ковалев А. Оратория-спектакль [Постановка в Новосибирском театре оперы и балета].— Советская Сибирь (Новосибирск), 1962, 6 янв.
Звучит «Патетическая» [Исполнение в Свердловске].— Советская музыка, 1962, № 1.
Лесников А. Доброе начало [Исполнение в Кремлевском Дворце съездов].— Советская культура, 1963, 24 янв.
Кончевская В. «Патетическая оратория» [Постановка в Народном театре оперы и балета Ленинградского Дворца культуры им. С. М. Кирова].— Советская культура, 1963, 15 июня.
Куликова С. Оратория мужества и мечты.— Ленинская смена (Горький), 1963, 17 июля.
Саква К. Маяковский в опере [Новосибирский театр оперы и балета].— Советская культура, 1963, 20 июля.
Сохор А. «Патетическая оратория» Г. Свиридова [Беседы о музыке].— Музыкальная жизнь, 1963, № 16.
Нестьев И. И песня и симфония.— М.: Молодая гвардия, 1964, с. 143—148.
Полякова Л. [Предисловие]. — В сб.: Свиридов Г. Патетическая оратория. Партитура; клавир.— М.: Музыка, 1964, 1969.
Силин Ю. Праздник солнечного искусства [Исполнение в Перми].— Звезда (Пермь), 1964, 22 апр.
Калита Л., Анатольев Л. Праздник большого искусства [Исполнение в Грозном].—Грозненский рабочий, 1964, 4 июля.
Сохор А. Маяковский и музыка.— М.: Музыка, 1965, с. 109—130.
Орлов Д. «Светить всегда!» [Исполнение в Томске].— Красное знамя (Томск), 1965, 15 мая.
Кибардина А. Звучит «Патетическая оратория» [Исполнение в Вологде].— Красный Север (Вологда), 1967, 25 мая.
Понаровский Р. Звучит «Патетическая оратория» Свиридова [Исполнение в Луганске].— Луганская правда, 1967, 14 авг.
Хомутова Д. Прекрасный ансамбль.— Советская культура, 1967, 30 сент.
Каплан А. «Светить всегда» [Исполнение во Фрунзе].— Советская Киргизия, 1967, 27 окт.
Зарухова С. Страстный марш революции [Исполнение в Алма-Ате].— Казахская правда, 1967, 5 дек.
Арикайнен Г. В стране ста сорока солнц [Исполнение в Алма-Ате].— Ленинская смена (Алма-Ата), 1967, 28 дек.
Кабалевский Д. Маяковский входит в мир музыки. О «Патетической оратории» Г. Свиридова.— Музыкальная жизнь, 1968, № 2.
Цахер И. «Патетическая оратория» [Исполнение в Иркутске].— Восточно-Сибирская правда (Иркутск), 1969, 13 мая.
Гулеско И. Поэзия В. Маяковского в «Патетической оратории» Г. Свиридова. Лекция по курсу хоровой литературы.— Харьков, 1970.
Булучевский Ю. С. Г. В. Свиридов. «Патетическая оратория».— В кн.: Музыка о Ленине.— Л.: Музыка, 1970, с. 81—83.

Орелович Л. «Патетическая оратория» [Постановка в Ленинградском академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова].— Ленинградская правда, 1970, 29 марта.
Горшкова А. Звучит «Патетическая оратория» [Исполнение в Перми].— Вечерняя Пермь, 1970, 21 апр.
Дашичева А. Герои или персонажи? (Постановка в Ленинградском академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова].— Советская культура, 1970, 9 июля.
Живов В. «Патетическая оратория» Г. Свиридова.— М.: Советский композитор, 1973.
Панов Вл. Путь через века [Ленинградская гос. академическая капелла им. Глинки исполняет «Патетическую ораторию»].— Вечерний Минск, 1975, 17 ноября.
Якобсон Б. Звучит оратория Свиридова.— Социалистическая Якутия, 1976, 7 янв.

Курские песни

Шостакович Д. Звучат «Курские песни».— Известия, 1964, 19 июня.
Сеженский К. Мелодии земли Курской.—Советская культура, 1964, 23 июня.
Юдин Г. Поэзия и лирика. Новое произведение Г. Свиридова.— Вечерняя Москва, 1964, 27 июня.
Сохор А. «Курские песни» — Советская музыка, 1964, № 11.
Фортунатов Ю. [Предисловие].— В сб.: Свиридов Г. Курские песни. Партитура; клавир.— М.: Музыка, 1965, 1968.
Благой Д. Новое в программах.— Советская музыка, 1965, № 1.
Бобровский В. Драгоценная простота.— Советская музыка, 1965, № 12.
Викторова Л. «Курские песни».— В кн.: В мире прекрасного.— М.: Правда, 1967, № 12.
Полякова Л. «Курские песни».— Комсомольская правда, 1967, 6 янв.
Шахназарова Н. Композитор, фольклор, современность.— Правда, 1967, 1 сент.
Благовидов Н. «Курские песни» Свиридова [Исполнение в Горьком].— Горьковский рабочий, 1968, 16 дек.
Полякова Л. «Курские песни» Г. Свиридова.— М.: Советский композитор, 1970.
Элик М. Путь к земле обетованной.— В кн.: Музыкальное путешествие.— М.: Просвещение, 1970.
«Курские песни» над Дунаем [Исполнение в Будапеште].— Советская культура, 1970, 28 апр.
Ильина С. «Курские песни» Свиридова и некоторые особенности его стиля.— В кн.: Вопросы теории музыки, вып. 2.— М.: Музыка, 1975.

Петербургские песни

Андреев А. Музыкальная премьера.— Известия, 1969, 13 дек.
Николаев А. «Петербургские песни».— Советская культура, 1970, 20 янв.

Саква К. Музыкальные страницы поэзии.— Известия, 1970, 5 февр.
Тактакишвили О. Стихи стали песнями.—Правда, 1970.
Маева Э. Образный мир. — Вечерний Ленинград, 1970, 30 марта.
Николаев А. «Петербургские песни» Г. Свиридова.— Советская музыка, 1970, № 5.
Полякова Л. «Петербургские песни» Г. Свиридова.— Советская музыка, 1970, № 5.
Элик М. «Петербургские песни» Свиридова.— Музыкальная жизнь, 1970, № 23.
Полякова Л. «Петербургские песни».— Вечерняя Москва, 1971, 14 мая.
Блинова В. Две премьеры [О вокальном цикле Г. Свиридова на стихи Блока «Петербургские песни»].— Горьковский рабочий, 1972, 8 июня.

Весенняя кантата

Благой Д. Чувство стиля.— Правда, 1972, 25 июня.
Медведев А. «...Вспомнишь о хорошем и поймешь: это весна». Заметки о «Весенней кантате» Г. Свиридова.— Музыкальная жизнь, 1972, № 19.
Элик М. Новая кантата Свиридова.— Советская музыка, 1972, № 11.
Полякова Л. Весенняя кантата.— Известия, 1972, 26 июня.
Мартынов И. В русле народности.— Советская культура, 1973, 20 февр.

Три хора из музыки к драме А. Толстого «Царь Федор Иоаннович»

Леденев Р. Музыка Свиридова в Малом театре.— Советская музыка, 1974, № 9.
Рахманова М. Высокое художественное обобщение (О музыке Г. Свиридова к спектаклю «Царь Федор Иоаннович»).— Музыкальная жизнь, 1974, № 23.

Концерт памяти А. А. Юрлова

Николаев Л. Храня традиции.— Правда, 1974, 31 марта.
Минин В. Другу посвящается. О новом произведении Георгия Свиридова «Хоровой концерт».— Советская культура, 1974, 18 июня.
Полякова Л. Хоровой концерт Свиридова.— Музыкальная жизнь, 1975, № 12.
Леденев Р. Концерт памяти друга [О Концерте памяти Юрлова].— В кн.: Музыка России. Вып. 1.— М.: Советский композитор, 1976.

Снег идет

Блинова В. Романтический концерт [Об исполнении кантаты Свиридова на стихи Пастернака «Снег идет»].— Горьковский рабочий, 1975, 20 ноября.

Инструментальные произведения

Богданов-Березовский В. Декада советской музыки [Концерт для ф-п. с орк., шесть пьес для ф-п.].— Искусство и жизнь, 1938, № 1.
Вайнкоп Ю. Камерная музыка Ю. Свиридова.—Советская музыка, 1947, № 4.
Тактакишвили О. Дневник искусств [Произведения для ф-п., трио].— Вечерняя Москва, 1958, 3 янв.
Раабен Л. Камерно-инструментальная музыка [ленинградских композиторов] [трио, квинтет].— В кн.: Музыкальная жизнь Ленинграда.—Л.: Советский композитор, 1961, с. 123—125.
Бобровский В., Левашева О., Комиссарская М. Инструментальная музыка.—В кн.: История русской советской музыки, т. 4, ч. 2.—М.: Музгиз, 1963, с. 291—293.
Благой Д. Фортепианные произведения Г. Свиридова.— В сб.: Свиридов Г. Сочинения для фортепиано.— М.: Музыка, 1970.
Благой Д. Фортепианное творчество Свиридова.— В кн.: Георгий Свиридов.— М.: Музыка, 1971.
Раабен Л. Инструментальное творчество Свиридова 30—40-х годов.— В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 10.— Л.: Музыка, 1971.
Алексеев А. Советская фортепианная музыка. 1917—1945.— М.: Музыка, 1974, с. 99, 174.
Цендровский В. Сонатная форма в инструментальных произведениях Свиридова.—В сб.: Вопросы музыкальной формы. Вып. 3.— М.: 1977.

Фортепианный концерт

Козицкий Ф. Декада советской музыки (Письмо из Киева).— Известия, 1939, 23 ноября.
Мурадели В. Новое в советской музыке.— Советское искусство, 1940, 9 янв.
Раабен Л. Советский инструментальный концерт.— Л.: Музыка, 1967, с. 66—70.

Симфония для струнного оркестра

Хроника. В ленинградском Союзе советских композиторов.— Советская музыка, 1940, № 12.
Вайнкоп Ю. Две симфонии.— Советская музыка, 1941, № 5.

Квинтет

Фортепианный квинтет Ю. В. Свиридова [Отзывы В. В. Щербачева и Ю. В. Кочурова].— Ленинградская правда, 1946, 28 марта.

Трио

Новое произведение композитора Свиридова.— Ленинградская правда, 1945, 23 мая.

Шостакович Д. Снова в Ленинграде.— Ленинград, 1945, № 21—22.

Илларионова М. Концерт четырех мастеров.— Вечерний Ленинград, 1945, 30 дек.

Мясковский Н. Фортепианное трио Ю. Свиридова [Отзыв, 1946].— В кн.: Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах, т. 2.— М.: Советский композитор, 1960, с. 240 (изд. 2-е— М.: Музыка, 1964, с. 264).

Житомирский Д. Новинки камерной музыки.— Советское искусство, 1946, 15 февр.

Раабен Л. Советская камерно-инструментальная музыка.—Л.: Музгиз, 1963, с. 118—119.

Шнапир Г. Новый камерный ансамбль.—Советская музыка, 1965, № 12.

Ливонтас. Интересное выступление.— Советская Литва (Вильнюс), 1965, 5 окт.

Тараканов М. Камерная инструментальная музыка.— В кн.: История музыки народов СССР, т. 4.— М.: Советский композитор, 1973, с. 262.

Первый квартет

Музалевский В. Новые произведения ленинградских композиторов. Советская камерная музыка.— Вечерний Ленинград, 1947, 4 янв.

Симфония

Глух М., Энтелис Л. Смотр творчества композиторов Ленинграда.— Советская музыка, 1949, № 7.

Львов Д. Творческий отчет. Первый концерт ленинградских композиторов.— Вечерний Ленинград, 1949, 22 мая.

Альбом пьес для детей

Э. Д.— Г. Свиридов. Альбом пьес для детей [Нотографическая заметка].— Советская музыка, 1959, № 2.

Клементьева В. На вечерах в Доме композиторов.— Советская музыка, 1968, № 8.

Батагова Л., Лукьянова П. Звучит «Альбом» Свиридова.— Музыкальная жизнь, 1968, № 16.
Благой Д. Замечательный дар детям.— Советская музыка, 1968, № 9.
Благой Д. «Альбом пьес для детей» Свиридова.— В кн.: Вопросы фортепианной педагогики, вып. 3.— М.: Музыка, 1971.
Рахманова М. Г. Свиридов. Альбом пьес для детей. Рассказывает и исполняет Дмитрий Благой (ф-но).— Советская музыка, 1972, № 7 (Новые пластинки).

Первая партита

Полякова Л. Фортепианные вечера.— Советская музыка, 1957, № 12.

Вторая партита

Баренбойм Л. Заметки о ленинградских концертах.— Советская музыка, 1947, № 3.
Алексеева Г. Его стихия.— Советская культура, 1969, 17 мая.

Музыка для камерного оркестра

Корев Ю. Начало.— Советская музыка, 1964, № 12.
Темерина Н. Расширяя границы камерности.— Советская культура, 1965, 7 ноября.
Федорченко А. От Гайдна до Свиридова.— Музыкальная жизнь, 1968, № 11.

«Метель»

Пирумов А. Музыкальная премьера [Музыкальные иллюстрации к повести Пушкина «Метель»].— Известия, 1975, 1 июля.

Музыка для театра

Янковский М. Советский театр оперетты.— Л.: Искусство, 1962, с. 303—304, 375—378.
Фалеев Г. Два спектакля [«Раскинулось море широко» и «Огоньки» в Ставропольском театре музыкальной комедии].— Ставропольская правда, 1967, 10 дек.

Раскинулось море широко

Дрейден С. На сцене Камерного театра.— Литература и искусство, 1943, 21 авг.

Абрамов А. «Раскинулось море широко». Премьера в Камерном театре.— Вечерняя Москва, 1944, 25 февр.
Калитин Н. В поисках злободневности [Спектакль в Камерном театре].— Комсомольская правда, 1944, 3 марта.
Пергамент А. «Раскинулось море широко» [в Камерном театре].— Советская Эстония (Таллин), 1948, 7 июля.
Янковский М. Оперетта.— В кн.: История русской советской музыки, т. 3.— М.: Музгиз, 1959, с. 277.
Сабинина М. Музыкальный театр.— В кн.: История музыки народов СССР, т. 3.— М.: Советский композитор, 1972, с. 225—226.

Огоньки

Яркий спектакль. «Огоньки» на сцене Киевского театра муз. комедии.—Вечерний Киев, 1952, 20 ноября.
Лаврентьев Ю. «Огоньки» [в Омском театре муз. комедии].— Омская правда, 1952, 11 дек.
Коган Б. «Огоньки». Новый спектакль Свердловского театра муз. комедии.— На смену (Свердловск), 1953, 8 февр.
Павловский Г. «Огоньки» [в Сталинградском театре муз. комедии].— Молодой ленинец (Сталинград), 1953, 14 февр.
Коноплин Н., Петров В. «Огоньки» [в Воронежском театре муз. комедии].— Коммуна (Воронеж), 1953, 15 февр.
Суходольский В. По пути к перестройке. «Огоньки» в Киевском театре музыкальной комедии.— Правда Украины (Киев), 1953, 18 февр.
Кривицкий Е. «Огоньки» [в Сталинградском театре муз. комедии].— Сталинградская правда, 1953, 19 февр.
Попов В. Большая тема и ее воплощение [Спектакль в Свердловском театре муз. комедии].— Уральский рабочий (Свердловск), 1953, 1 марта.
Малочевский Б. «Огоньки». Лирико-героическая комедия в Омском театре [муз. комедии].— Советское искусство, 1953, 4 марта.
Гинц С. «Огоньки». Спектакль Омского театра музыкальной комедии.— Звезда (Пермь), 1953, 11 авг.
Андреева Е., Попов Ин. Поучительные гастроли. На спектаклях Свердловского театра музыкальной комедии.— Советская культура, 1953, 13 авг.
Петрова К. «Огоньки» (Музыкальная комедия Ю. Свиридова).— Советская музыка, 1953, № 10.
Серовская Е., Андреев С. «Огоньки» [в Чкаловском театре муз. комедии].— Чкаловская коммуна, 1953, 22 ноября.
Александров А. Спектакль о незабываемых днях [в Краснодарском театре муз. комедии].—Советская Кубань (Краснодар), 1953, 1 дек.
Арсененко С. «Огоньки» [в Ворошиловградском областном украинском муз.-драм. театре].— Ворошиловградская правда, 1954, 10 февр.
Дзержинский И. Творческое лицо театра [Спектакль в Лен. театре муз. комедии].— Вечерний Ленинград, 1954, 10 марта.

Рунов К. У истоков нового жанра [О телеспектакле «За Нарвскою заставой» по оперетте «Огоньки»].— Советская культура, 1958, 30 янв.
Риф И. Скоро — «Огоньки» [Возобновление в Свердловском театре муз. комедии].— Вечерний Свердловск, 1959, 22 янв.
Коган Б. Снова «Огоньки» [Возобновление в Свердловском театре муз. комедии].— Уральский рабочий (Свердловск), 1959, 4 марта.
Поморцева Б. Поет рабочая застава [Спектакль в Свердловском театре муз. комедии].— Кировская правда, 1959, 17 июня.
Музыкальная комедия Свиридова «Огоньки» [Телеспектакль].— Телевидение, 1963, 25 апр.
Ярон Г., Сабинина М. Оперетта.— В кн.: История русской советской музыки, т. 4, ч. 2.— М.: Музгиз, 1963, с. 77—80.
Воскресенская Е. Навстречу заре [Спектакль в Рижском театре оперетты].— Голос Риги, 1963, 28 ноября.
Сабинина М. Оперетта.— В кн.: История музыки народов СССР, т. 4.— М.: Советский композитор, 1973, с. 170—173.

СОДЕРЖАНИЕ

	От составителя	3
А. СОХОР	Свиридов и русская культура	7
Т. МАСЛОВСКАЯ	О стиле и национальной сущности произведений Свиридова	34
М. ЭЛИК	Свиридов и поэзия . . .	70
В. ЦЕНДРОВСКИЙ	Принцип концентрации в музыкальном языке Свиридова . .	149
Ю. ЕВДОКИМОВА	«Патетическая оратория» в системе художественного мышления Свиридова	175
С. САВЕНКО	Из наблюдений над «Патетической ораторией»	198
Л. ПОЛЯКОВА	Заметки о сочинениях 60-х годов	215
В. БОБРОВСКИЙ	Драгоценная простота .	263
К. САКВА	«Петербургские песни» . .	276
В. РУБИН	Маленькие кантаты Свиридова	296
Ю. ПАИСОВ	Хоры a cappella Свиридова .	312
Р. ЛЕДЕНЕВ	Музыка Свиридова в Малом театре	388
Л. ИЗМАЙЛОВА	Инструментальная музыка Свиридова (к вопросу о внутристилевых контактах)	397
	Указатель произведений Г. В. Свиридова	428
	Литература .	440

Георгий Свиридов: Сборник /Сост.
С24 Р. С. Леденев. — М.: Музыка, 1979.—
462 с., 1 л. портр., нот.

Сборник посвящен одному из выдающихся композиторов нашего времени — Г. В. Свиридову и его творчеству. Помимо статей проблемного, общеэстетического или музыкально-теоретического характера в сборник вошли статьи-очерки, написанные не музыковедами, а композиторами, что еще полнее раскрывает творческий облик и стиль Свиридова.

Издание предназначено для музыкантов-профессионалов и подготовленных любителей музыки.

4905000000 **ББК 49,5**
78 С 2

С $\frac{90103—398}{026(01)—79}$ 592—79

ГЕОРГИЙ СВИРИДОВ

Сборник статей

Составитель Роман Семенович Леденев

Редактор *Т. Голланд*
Художник *Е. Волков*
Художн. редактор *Ю. Зеленков*
Техн. редактор *И. Левитас*
Корректор *И. Чибисова*

Подписано в набор 21.09.78. Подписано в печать 10.07.79. Формат бумаги 84×108/32. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем печ. л. (включая иллюстрации) 14,56. Усл. п. л. 24,46. Уч.-изд. л. (включая иллюстрации) 24,01. Тираж 7000 экз. Изд. № 9522. Зак. № 2021. Цена 1 р. 90 к.

Издательство «Музыка»,
Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6
Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24

$$С\ \frac{90103—398}{026(01)—79}592—79$$

ИБ № 2145