

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«КРАСНОДАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

На правах рукописи

СИТАЛОВА Анастасия Николаевна

**ПОЭЗИЯ АННЫ АХМАТОВОЙ
В ТВОРЧЕСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ:
АКАДЕМИЧЕСКАЯ И МАССОВАЯ МУЗЫКА**

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Шак Татьяна Федоровна,
доктор искусствоведения, профессор

Краснодар
2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1.	
Поэзия А. Ахматовой в исторической динамике отечественной музыки	17
1.1. Классификационные дискурсы претворения поэзии А. Ахматовой в музыкальной культуре XX–XXI века.	17
1.2. Жанровый диапазон стихотворений А. Ахматовой в камерно-вокальной музыке.....	33
ГЛАВА 2.	
Творчество А. Ахматовой в текстах культуры: академическая и массовая музыка, кинематограф.....	57
2.1. Подходы к воплощению ахматовских текстов	57
2.2. Особенности работы с фольклорной лирикой.....	71
2.3. Творчество А. Ахматовой в документальном и художественном кино .	92
ГЛАВА 3.	
Циклические композиции на стихи А. Ахматовой в академической и массовой музыке: структурно-драматургические закономерности.....	107
3.1. Вокально-циклические композиции: принципы классификации	107
3.2. К проблеме единства вокальных циклов на стихи А. Ахматовой	120
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	144
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	150
ПРИЛОЖЕНИЯ	176
Приложение 1. Стихотворения А. Ахматовой, отражающие музыкальную тематику.....	176
Приложение 2. Нотные примеры	179

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Анна Андреевна Ахматова – одна из знаковых фигур русской культуры, обладающая исключительным лирическим дарованием и оставившая богатое литературное наследие. Ее поэзия не только выражала душевные состояния человека, но и чутко откликалась на социокультурные процессы современного общества. Актуальность ее наследия, определяемая широким кругом образов, глубиной тем, разнообразием форм, способствует тому, что к творчеству автора, обращались и будут обращаться композиторы разных национальных школ, творческих направлений, стилей. Ее поэзия неизменно становится объектом композиторской и исполнительской интерпретации.

Личность А. Ахматовой и ее творчество, характеризующееся стилистическим многообразием, палитрой тематики и образностью поэзии – от интимной исповеди до эпически-широкого тона высказывания, от любовных переживаний до размышлений о времени и исторических событиях, привлекает композиторов, режиссеров, поэтов, писателей, живописцев. Особое место воплощение ахматовской поэзии занимает в музыкальном искусстве, причем в равной степени как в сфере академических вокальных жанров, так и в песенном творчестве эстрадных композиторов и исполнителей. Жанровый диапазон музыкальных сочинений на основе лирического творчества А. Ахматовой весьма широк. Это хоровые и вокально-симфонические сочинения, камерно-вокальная лирика, представленная романсами, монологами, песнями, циклическими композициями, воссозданными в жанрах академической и популярной музыки (эстрадные, бардовские песни, рок-композиции). Поэтическое творчество А. Ахматовой нашло отражение и в жанрах кинематографа.

Несмотря на многочисленные обращения исследователей к различным сторонам вокальных сочинений на стихи А. Ахматовой, отсутствуют комплексные исследования с позиций современного интермедialного пространства, позволяющего осмыслить поэтическое наследие А. Ахматовой

в ракурсе его воплощения в отечественной музыкальной культуре (академической и массовой), кинематографе с позиций внутренней логики развития, постижения важнейших механизмов взаимодействия искусств и влияния на социокультурные процессы современности, что определяет актуальность данной работы.

Степень научной разработанности темы. Жизнь и творчество А. Ахматовой неоднократно становились объектом изучения литературоведов, критиков, искусствоведов.

Особую нишу занимает пласт литературоведческих трудов, направленных на рассмотрение жизни и творчества А. Ахматовой. Из работ биографического характера выделим книги А. Павловского «Анна Ахматова: жизнь и творчество» [135], И. Лосиевского «Анна всея Руси: Жизнеописание Анны Ахматовой» [103]; Л. Малюковой «Анна Ахматова. Эпоха. Личность. Творчество» [115]; В. Черных «Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой» [226] и др.

Большое число работ посвящено анализу поэтического наследия. Предметом изучения становятся содержательные, жанровые, стилевые, тематические, композиционные и другие особенности ее поэзии. В этом плане отметим исследования В. Виноградова «О поэзии Анны Ахматовой: (Стилистические наброски)» [31], Б. Эйхенбаума «Анна Ахматова. Опыт анализа» [246], В. Жирмунского «Творчество Анны Ахматовой» [55]. Серия работ Л. Кихней рассматривает поэзию А. Ахматовой сквозь призму жанра [79], в аспекте циклических закономерностей и текстологических парадоксов [80]. В статье Н. Королевой исследуется проблема женского образа в творчестве Ахматовой [85]. Статья Г. Темненко посвящена образу лирического героя в ранних произведениях А. Ахматовой [190]. Работа Н. Полтавцевой анализирует творчество А. Ахматовой в контексте культуры Серебряного века [140], религиозные мотивы стали предметом изучения статьи М. Руденко [150]. Из диссертационных исследований филологической направленности выделим работы С. Козловской «Структура художественного

пространства в творчестве Анны Ахматовой» [82], М. Тугаевой «Язык поэзии А. А. Ахматовой: Средства выражения пространства и времени» [193].

Тенденции к циклизации стихотворений А. Ахматовой как важной черте ее стиля, изучены в работах А. Касимовой «Лирический цикл в творчестве Анны Ахматовой» [73], Е. Верховилова «Макросюжеты в лирических циклах и стихотворных книгах А. Ахматовой» [30], А. Гусевой «Из наблюдений над поэтикой цикла А. Ахматовой «Шиповник цветет» [44].

В междисциплинарном подходе, основанном на изучении вопроса о музыкальности поэзии А. Ахматовой, важная роль принадлежит исследованию «Анна Ахматова и музыка» Б. Каца и Р. Тименчика [74]. Особенность архитектоники первой книги А. Ахматовой «Вечер» рассматривается исследователем С. Овсянниковой. Автор соотносит построение книги с музыкальными произведениями, и приходит к выводу о сюитном начале в структурировании литературного текста [131]. О музыкальных ассоциациях в произведениях А. Ахматовой пишет И. Размашкин [148].

Изучение интерпретации поэзии А. Ахматовой в музыке невозможно без опоры на фундаментальные работы по общим проблемам теоретического музыкознания. Это труды по анализу музыкального текста и проблемам формообразования (Б. Асафьев [7], Л. Мазель [110-114], В. Протопопов [146], И. Способин [188], В. Цуккерман [220]), музыкальному тематизму (Е. Ручьевская [155], В. Холопова [203]), драматургии музыкального произведения (В. Бобровский [16], А. Селицкий [159], Т. Чернова [224, 225]) музыкальному стилю и жанру (А. Альшванг [3], М. Лобанова [102], Е. Назайкинский [125], Т. Попова [144]).

Теоретическую базу настоящего исследования составляют музыковедческие труды отечественных исследователей, раскрывающих вопросы жанровой специфики, характеристики средств музыкальной выразительности, формообразования, камерно-вокальных сочинений. В их числе серия работ В. Васиной-Гроссман, посвященных соотношению музыки

и поэтического слова [27; 28] и жанровой специфике русского романа [25, 29]; исследования И. Нестьева [126], Н. Рогожиной [149], Л. Шевчук и И. Калашникова [242], рассматривающих воплощение поэзии А. Ахматовой в контексте творчества С. Прокофьева. В работах А. Порфирьевой [145], И. Воробьева [34] анализируются интерпретации поэтических текстов автора в опусах С. Слонимского, И. Рогалева. Ряд работ посвящен проблеме целостности вокальных циклов. Так интонационно-тематические комплексы целостности выявлены в диссертации М. Боровинской «Камерно-вокальный цикл в творчестве донских композиторов в свете современной теории жанра» [19]. В аспекте единства композиции Е. Бабенко проанализирован цикл Б. Целковникова «Вечер разлук» [11].

Неоднократно в музыковедческой литературе упоминаются ахматовские циклы С. Слонимского, которым по праву принадлежит особое место в ряду камерно-вокальных опусов композитора. Жанровое своеобразие сочинений отмечено в монографии М. Рыцаревой, посвященной творчеству композитора [156]. Обобщенная характеристика музыки цикла «Семь романсов на стихи Анны Ахматовой» содержится в методической статье М. Овсепян, раскрывающей исполнительские вокальные трудности [129]. Анализ отдельных сторон сочинения «Семь романсов на стихи Анны Ахматовой» (драматургическая контрастность вокального цикла, особенности музыкальной стилистики композитора, композиционные структуры ряда романсов) присутствует в статье В. Фрумкина «На слова А. Ахматовой» [200]. Интонационные элементы партии голоса и фактурные рисунки фортепианного аккомпанементы номеров цикла «Десять стихотворений Анны Ахматовой» рассмотрены в статье А. Порфирьевой [145]. Соотношение стиха и его музыкального воплощения в аспекте метрики и синтаксиса, строфики и общего строения формы целого, роли звуковысотной системы и реализации формальных структур некоторых романсов из циклов «Семь романсов на стихи Анны Ахматовой» и «Десять стихотворений Анны Ахматовой» раскрыты в статьях Н. Варядченко [23; 24]. Интонационный строй вокальной

партии и фактурного рисунка фортепиано, особенности работы с текстом, вопросы целостности циклов рассмотрены в работе Б. Каца «Стань музыкою, слово!» [75].

Акцент в диссертации на анализ циклических композиций потребовал привлечения исследований на данную тематику. Это работы по общей типологии вокальных циклов – А. Крылова «Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра» [90], Т. Курышева «Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке» [95], Л. Шкиртиль «Приметы новой эпохи: "женский" вокальный цикл в период обновления отечественной музыки 1960-1970-х годов» [243], а также статьи, посвященные анализу вокальных циклов на стихи А. Ахматовой: Е. Верховомовой о макросюжетах в лирических циклах и стихотворных книгах А. Ахматовой [30], Г. Овсянкиной о вокальном цикле Б. Тищенко «Бег времени» [130], А. Касимовой о лирическом цикле в творчестве А. Ахматовой [73].

Тенденции воплощения поэзии А. Ахматовой в массовой музыке выполнены с опорой на методологические принципы, изложенные в работах А. Цукера «Отечественная массовая музыка: 1960–1990» [214], «Микаэл Таривердиев» [215] и В. Конен «Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века» [84]. Анализ жанровой специфики эстрадной песни, в которой нашла отражение поэзия А. Ахматовой, реализован на основе методологии, предложенной в диссертации И. Маевской «Жанрово-стилевые аспекты эстрадной песни второй половины XX века» [105].

Переложение поэзии на язык музыки так или иначе связан с проблемой интерпретации поэтического текста и исполнительской интерпретацией в целом. Данный аспект раскрыт с опорой на базовое исследование в этой области – работу Н. Корыхаловой «Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике» [87], а также серию статей – И. Маевская «Интерпретация эстрадной песни в контексте проблем музыкальной драматургии» [107], Е. Новикова, Т. Шак «Интерпретация

эстрадной песни: к постановке проблемы» [128]. Объединяя вопросы, связанные с осмыслением поэзии А. Ахматовой в массовой музыке, выделим статью Т. Шак и М. Тугаевой [194], посвященную подходам к интерпретации и реинтерпретации поэзии А. Ахматовой и других поэтов Серебряного века в жанрах массовой культуры, где авторами были акцентированы отдельные специфические формы претворения поэтических текстов, стилевых моделей, личностных характеристик поэтов в жанрах эстрадной песни в контексте композиторской, исполнительской интерпретации и визуальном преломлении в телевизионных проектах. Показана постмодернистская основа этих текстов, вбирающая поэтические и музыкальные цитаты, аллюзии, интонационные отсылки для выражения художественного смысла. В статье И. Валова «Светлана Сурганова: принципы работы с чужими текстами» [22] на примере песни «Путник милый» автором раскрываются общие закономерности преобразования стихотворения в текст песни.

Осмысление образа и творческого наследия А. Ахматовой отражено и в кинематографе. Изучение этого процесса выполнено с опорой на труды, исследующие принципы анализа музыки в структуре кинотекста. Это базовые исследования – Ю. Лотман «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» [104], З. Лисса «Эстетика киномузыки» [100], Т. Шак «Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино» [231], а также статья Е. Сикоевой «Песня в структуре кинотекста: опыт анализа» [162]. Среди работ, посвященных непосредственно анализу воплощений фигуры А. Ахматовой в кино, отметим статью А. Меньшиковой «Документ в структуре киноинтерпретаций образа А. Ахматовой: принципы функционирования» [118].

Несмотря на широкий диапазон литературы по актуализируемой проблематике, недостаточно исследовано межвидовое взаимодействие искусств в аспекте интерпретации поэтических текстов А. Ахматовой в отечественной музыкальной культуре. Вышеизложенное определяет **проблему диссертационного исследования**, заключающуюся в выявлении

форм взаимодействия между поэтическим текстом и различными стратегиями его музыкальной интерпретации в академической и массовой музыкальных традициях.

Объект исследования – вокальные сочинения на стихи Анны Ахматовой.

Предмет исследования – особенности воплощения поэзии Анны Ахматовой в отечественной музыкальной практике.

Цель исследования – на основе анализа вокальных произведений на стихи Анны Ахматовой систематизировать музыкально-выразительные приемы композиторских решений в воплощении ее поэзии в академической и массовой музыке.

В числе основных **научных задач**, которые необходимо решить для достижения поставленной цели, выделим следующие:

1. Определить роль поэзии А. Ахматовой в творческом наследии композиторов XX–XXI века в ракурсе историко-хронологического, образно-тематического и жанрового подходов и выявить типы литературно-музыкальных взаимодействий в наследии А. Ахматовой.

2. Установить диапазон вокальных жанров, ставших основой воплощения стихотворений А. Ахматовой в академической, массовой музыке и аргументировать особенности работы композиторов с поэтическим первоисточником.

3. Систематизировать подходы к воплощению фольклорной лирики А. Ахматовой в музыкальном искусстве.

4. Исследовать роль вокальных сочинений на стихи А. Ахматовой в медийных формах текста как образцах массовой культуры и репрезентацию личности поэтессы в документальном, художественном кино.

5. Обосновать тенденцию к циклизации текстов А. Ахматовой в академической и массовой музыке, отраженную в жанровых, композиционных, музыкально-языковых особенностях, заложенных в стилистике творчества поэта.

6. Выявить общее и отличное в подходах к воплощению поэтических текстов А. Ахматовой в жанрах академической и массовой музыки.

Хронологические рамки исследования заданы необходимостью описать процесс появления и становления сочинений на стихи А. Ахматовой в отечественной музыкальной культуре (с 1910-х годов по настоящее время).

Территориальные границы исследования охватывают культурное пространство СССР и РФ.

Источниками исследования стали вокальные сочинения на стихи А. Ахматовой:

1. *В жанрах академической музыки:*

1.1. Камерно-вокальные циклы: Л. Бобылев «Шесть монологов», Г. Гонтаренко «Там тень моя осталась», «Дорога не скажу куда...», Д. Золотницкий «Восемь романсов на стихи Анны Ахматовой», С. Прокофьев «Пять стихотворений Анны Ахматовой», И. Рогалев «Подорожник», С. Слонимский «Семь романсов на стихи Анны Ахматовой», «Десять стихотворений Анны Ахматовой», «Четыре романса Анны Ахматовой», «Русские элегии Анны Ахматовой», Т. Смирнова «Шиповник цветет», Б. Тищенко «Бег времени», Ю. Фалик «Пять стихотворений Анны Ахматовой», В. Ходош «Подслушанное», Б. Целковников «Вечер разлук», Е. Щербаков «Шиповник цветет», Д. Янов-Яновский «Anno Domini».

1.2. Камерно-вокальные сочинения, где лирика А. Ахматовой стоит в ряду с текстами других поэтов: Е. Гохман «Лирическая тетрадь», Ю. Фалик «Звенидень, Д. Шостакович «Шесть стихотворений М. Цветаевой».

2. *Сочинения в жанрах массовой музыки:*

2.1 А. Вертинский «Сероглазый король».

2.2. В. Евзеров «Виновник», «В ту ночь», «Бьется сердце мое», «Ангел, храни меня».

2.3. Д. Тухманов «Смятение», «Неизбежные глаза», «Не вернуть».

2.4. Триббют «Я – голос ваш», мини-альбом «Ты выдумал меня». Consuelo, альбом «Колдунья» (исп. Н. Шацкая, комп. З. Раздолина), альбом «Анна Ахматова – наяву» (трио Т. Бобошко, Е. Ивашкевич, Е. Скрипкин).

3. *Произведения медийных жанров:*

3.1. Документальное кино – «Анна Ахматова. Вечное присутствие» (Россия, 2019, реж. Е. Якович); «50 лет без Ахматовой» (телеканал «Интер», 2016, реж. А. Лябах, муз. редакторы В. Крысько, О. Яковлев).

3.2. Художественное кино – «Приходи на меня посмотреть» (НТВ-Профит, Киностудия имени М. Горького, 2000, реж. О. Янковский, комп. В. Биберган), «Жизнь одна» (Киностудия «Жанр», реж. В. Москаленко, комп. А. Рыбников).

3.3. Художественно-документальное кино – «Луна в зените» (Крупный план Синема, 2007, реж. Д. Томашпольский).

Методология и методы исследования. Методологическая основа работы определяется сочетанием музыковедческих и культурологических подходов. Настоящее исследование, находясь на пересечении различных областей научного знания, носит междисциплинарный характер и сочетает в себе следующие взаимодополняющие методы:

– *биографический метод* позволяет охарактеризовать творчество поэтессы в ее внутренних синхронных связях и взаимодействии с внешними реалиями;

– *сравнительный*, применяемый для сопоставления композиторских и исполнительских подходов в воплощении музыкального материала;

– *метод музыкально-теоретического анализа*, включающий тематический, стилистический, структурно-композиционный аспекты в изучении музыкального материала;

– *семиотический*, направленный на выявление типовых интонаций как средства воплощения поэтического текста в вокальных жанрах;

– *киноведческий*, связанный с позиционированием песенных жанров в стилевой и языковой системе медийных форм текста;

– *культурологический*, изучающий феномен в динамике культурно-исторического процесса.

Научная новизна исследования обусловлена тем, что впервые:

1. Изучены сочинений на стихи А. Ахматовой в ракурсе эволюция подходов к воплощению ее поэзии в академической и массовой музыке, базирующихся на историко-хронологическом, образно-тематическом и жанровом принципах; раскрыты аспекты музыкальности поэзии А. Ахматовой, в научный оборот введен новый, ранее не анализируемый, музыкальный материал отечественной эстрадной песни.

2. Выявлен жанровый диапазон и особенности интерпретации ахматовской лирики в академической и массовой музыкальной культуре, установлены подходы композиторов к работе с поэтическими первоисточниками.

3. Определены основные ресурсы выразительности в воплощении фольклорной лирики.

4. Обобщены тенденции к воплощению образа А. Ахматовой в художественном и документальном кино, определены функции вокальных произведений на ее тексты в структуре художественных фильмов.

5. Систематизированы принципы подбора стихотворений А. Ахматовой для структурирования вокальных циклов в академической и массовой музыке и факторы музыкально-поэтического единства камерно-вокальных композиций.

6. Сформирована система критериев, позволяющая сравнить сочинения академической и массовой музыки.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Творчество А. Ахматовой, представленное прежде всего лирической проблематикой, в равной степени нашло воплощение как в академической, так и массовой музыке, при этом в XXI веке намечается повышенный интерес к наследию автора именно в массовых жанрах. Классификация сочинений на стихи А. Ахматовой основана на историко-хронологическом, образном и

жанровом принципах, которые находятся в тесном взаимодействии. Музыкальность поэзии А. Ахматовой базируется на трех типах литературно-музыкального взаимодействия: звуковая организация поэтического текста; имитация в поэзии конкретных музыкальных форм и жанров – (симфонии, сюиты, сонаты, песни и т.п.); отсылки в поэтическом произведении к музыкальной семантике (конкретное музыкальное произведение, оперный герой, музыкальный инструмент, термин или другой музыкальный феномен).

2. Широкий содержательный диапазон ахматовской поэзии интегрирован в различные вокальные жанры, обозначенные композиторами в названии академических опусов как стихотворения, монологи, романсы, песни. В массовых жанрах – романс, песня, баллада, монолог. Многие миниатюры обогащаются чертами других жанров, создавая жанровый синтез, что продиктовано содержанием поэтического текста, особенностями стиля создателей вокальных произведений (композиторы, авторы-исполнители) и непосредственно исполнителями в сценической или медийной форме воспроизведения. Работа авторов академической и массовой музыки с литературным первоисточником основана на трех подходах: литературный текст остается без изменений; в первоисточник вносятся частные незначительные изменения слов и/или вводятся повторы; первоисточник претерпевает значительные изменения, фактически рождается новый текст (в том числе и за счет включения строф других авторов). В последнем случае структурные изменения в поэтическом тексте могут влиять на динамику жанра вокального произведения, приводя к жанровому синтезу.

3. Фольклорное начало, присущее поэтическому тексту автора, органично воссоздается композиторами через комплекс средств выразительности, характерных для народной музыки, стилизацию и/или вокально-исполнительскую манеру.

4. Образ А. Ахматовой раскрыт в документальном кино, музыкальный пласт которого основан преимущественно на цитатном материале. В художественном кинематографе поэзия А. Ахматовой претворена в жанре

мелодрамы, что естественно для общей лирической направленности ее творчества. Песни на стихи А. Ахматовой, специально написанные к фильмам, выражают концепцию экранного произведения. Выйдя из структуры кинотекста, эти песни становятся объектом для исполнительской интерпретации.

5. Большинство вокальных произведений на стихи А. Ахматовой объединены в циклы, что обусловлено особенностью поэзии, где цикличность стала определяющим принципом творчества. Единство вокальных циклов на стихи А. Ахматовой в академической музыке реализуется через ряд факторов, действующих на поэтическом (наличие единой темы, сквозных образов, внутреннего сюжета), синтаксическом (система интонационных связей), композиционно-драматургическом (функции экспозиции, завязки, развития, кульминации, развязки) уровнях. В циклических композициях массовой музыки принцип единства реализуется преимущественно на поэтическом уровне через наличие ключевого образа лирической героини, опоре на стихи одного автора, при этом объединяющим моментов в средствах музыкальной выразительности может выступать тембровое и звуковое единство в целом. В массовой музыке при наличии современных форм циклических композиций (трибьют-альбом, альбом, мини-альбом, концептуальный альбом) преобладают отдельные песенные опусы, что определено политикой продюсеров, тенденциями современного социума, направленностью продукта на запросы конкретной слушательской аудитории.

6. Система критериев в выявлении сходства и отличия в особенностях воплощения поэтических текстов А. Ахматовой в академической и массовой музыке включает: трактовку вокальной партии, роль инструментального сопровождения, отношение к поэтическому первоисточнику, толкование формы, степень общественного распространения и социальные функции вокальных произведений.

Теоретическая значимость исследования определена тем, что оно существенно дополняет накопленные знания в подходах к воплощению

поэтического текста вокальных сочинениях в творчестве композиторов-академистов и сочинениях массовой музыки. Данная работа может стать отправной точкой в дальнейшем изучении вокальных произведений разных жанров на стихи поэтов Серебряного века в аспекте их композиторского и исполнительского воплощения.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования результатов диссертации при разработке лекционных и практических дисциплин исторического («История музыки XX – начала XXI века», «История исполнительского искусства», «Массовая музыкальная культура»), теоретического («Драматургия музыкального произведения», «Музыкальная форма», «Интерпретация музыкального произведения») циклов для специальностей: «Музыковедение», «Музыкальная педагогика», «Композиция», «Музыкальное искусство эстрады», «Академическое пение», «Эстрадно-джазовое пение».

Личный вклад соискателя состоит в:

- самостоятельном выборе музыкальных сочинений в академической и массовой музыке, отражающих специфику воплощения ахматовской поэзии;
- осуществлении анализа музыкальных интерпретаций поэзии А. Ахматовой, выявлении ключевых произведений;
- проведении музыковедческого анализа вокальных сочинений на стихи А. Ахматовой;
- раскрытии основополагающих принципов работы композиторов с поэтическим первоисточниками.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Тема и содержание диссертации соответствуют научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства по отрасли культурология, в том числе пунктам: 10. Принципы периодизации и основные периоды в историческом развитии культуры; 37. Личность и культура. Индивидуальные ценности. Творческая индивидуальность; 75. Медиакультура. Цифровая культура; 100. Подходы к изучению массовой культуры; 125. Искусство СССР.

Степень достоверности и апробация результатов исследования обусловлена опорой на большое количество специализированных источников отечественной науки в области музыковедения, прямо или косвенно посвященных проблематике настоящей диссертации, и послуживших ее теоретической основой; сбалансированным сочетанием теоретической и аналитической частей исследования; внедрением полученных в ходе научной работы данных в учебный процесс.

Диссертация обсуждалась на расширенном заседании кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарского государственного института культуры» и рекомендована к защите.

Основные результаты и выводы исследования прошли апробацию на всероссийских (2015–2023; Краснодар, Ростов-на-Дону, Санкт-Петербург) и международных (2018–2023; Астрахань, Краснодар, Луганск) научных конференциях

По теме исследования опубликованы 17 научных работ. Основные результаты диссертационного исследования изложены в 3 статьях, опубликованных в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, и других публикациях.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и двух приложений. Общий объем диссертации 185 страниц. Список литературы включает 246 наименований. Приложения содержат список стихотворений А. Ахматовой, отражающие музыкальную тематику (приложение 1), нотные примеры (приложение 2).

ГЛАВА 1.

ПОЭЗИЯ А. АХМАТОВОЙ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ДИНАМИКЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ

1.1. Классификационные дискурсы претворения поэзии А. Ахматовой в музыкальной культуре XX–XXI века

Поэтический талант А. Ахматовой более ста лет вдохновляет на создание музыкальных опусов в разных жанрах как композиторов-современников поэтессы, так и представителей молодого поколения.

Цель данного параграфа – выстроить хронологию музыкальной ахматовианы, установить взаимосвязь тематики стихотворений с особенностями их жанрового воплощения в музыке. В качестве материала для анализа послужили камерно-вокальные произведения следующих композиторов: Л. Бобылев, Г. Гонтаренко, И. Рогалев, С. Слонимский, В. Ходош. Представлен обзор концертных и театральных жанров, среди авторов С. Екимов, А. Кривошей, С. Слонимский, Б. Тищенко, Ю. Фалик, В. Ходош. Особое место занимает обзор сочинений на стихи А. Ахматовой в массовой музыке.

Обзор музыкальных произведений позволил выявить и сопоставить эволюцию подходов к воплощению ахматовской поэзии в академической и массовой музыке, которые базируются на различных принципах. В их числе:

1. Историко-хронологический.
2. Образно-тематический.
3. Жанровый.

Рассмотрим данные принципы более детально.

1. Историко-хронологический принцип.

В приведенной ниже таблице дан хронологический обзор обращения композиторов в академической музыке к наследию А. Ахматовой с актуализацией жанровых особенностей создаваемых ими произведений (см. таблицу 1)¹.

Таблица 1

Сочинения на тексты А. Ахматовой в академической музыке по хронологии

№	Композитор	Название	Жанр	Год создания
1.	А. Лурье	Четки	Вокальный цикл	1914
2.	С. Прокофьев	Пять стихотворений А. Ахматовой для голоса и фортепиано	Вокальный цикл	1916
3.	В. Шабалин	Подорожник	Вокальный цикл	1925
4.	И. Бэлза	Мужество	Романс	1942
5.	Б. Тищенко	Реквием	Реквием для сопрано, тенора и симфонического оркестра op. 35	1966
6.	Г. Корчмар	Осажденный Ленинград	Кантата	1968
7.	С. Слонимский	Семь романсов на стихи Анны Ахматовой	Вокальный цикл	1969
8.	Л. Бобылев	Шесть монологов	Вокальный цикл	1972
9.	Д. Шостакович	Шесть стихотворений Марины Цветаевой (заключительный романс на стихи А. Ахматовой)	Вокальный цикл	1973
10.	С. Слонимский	Десять стихотворений Анны Ахматовой	Вокальный цикл	1974
11.	А. Локшин	Мать скорбящая	Кантата-реквием для меццо-сопрано, смешанного хора и большого симфонического оркестра	1977
12.	В. Баснер	Восемь стихотворений Анны Ахматовой. Вокальный цикл для меццо-сопрано и фортепиано или гитары	Вокальный цикл	1977

¹ При составлении списка произведений на стихи А. Ахматовой в академической музыке не претендует на исчерпывающую полноту. В качестве основы взят нотографический указатель, представленный в книге Б. Каца и Р. Тименчика [74]. Список дополнен произведениями, опубликованными после 1988 года.

13.	Ю. Фалик	Голос молящего (Пять стихотворений Анны Ахматовой для сопрано и камерного оркестра)	Вокальный цикл	1978
14.	А. Ащкенази	Лирические песни для голоса с фортепиано		1978
15.	Дж.Тавенер	Akhmatova Requiem	Реквием для сопрано и бас-баритона. На тексты поэмы «Реквием» и православный песнопений	1980
16.	Г. Гонтаренко	Там тень моя осталась...	Вокальный цикл	1982
17.	Е. Гохман	Лирическая тетрадь (Вокальный цикл для меццо-сопрано и камерного оркестра (разные авторы))	Вокальный цикл	1982
18.	Д. Смирнов	Полночные стихи	Кантата на стихи Анны Ахматовой. Для женского хора, меццо-сопрано и двух фортепиано	1982
19.	Е. Кузина	Вокальный цикл на стихи А. Ахматовой	Вокальный цикл	1984
20.	Д. Янов-Яновского	Anno Domini	Вокальный цикл	1986
21.	Т. Смирнова	Шиповник цветет	Вокальный цикл	1987
22.	Г. Дмитриев	Stabat Mater Dolorosa (Стояла мать скорбящая...)	Кантата для меццо-сопрано, двух хоров, органа, гитары и ударных инструментов	1988
23.	В. Дашкевич	Реквием	Реквием для симфонического оркестра, мужского хора и солистки	1989
24.	В. Миниотас	Последние песни (Для сопрано и фортепиано на стихи А. Ахматовой)	Вокальный цикл	1989
25.	А. Богатырев	Пять романсов на стихи А. Ахматовой для высокого голоса в сопровождении фортепиано	Вокальный цикл	1989
26.	В. Швец	Реквием по Ахматовой	Реквием	1970-1990
27.	Г. Гонтаренко	Скорбные страницы	Реквием	1990
28.	А. Кривошей	Реквием	Реквием для сопрано и симфонического оркестра	1995
29.	Питер Дайсон	Три стиха Ахматовой для сопрано и фортепиано	Вокальный цикл	1995
30.	И. Жванецкая	Громкие песни Анны Ахматовой	Вокальный цикл	1995
31.	Б. Целковников	Вечер разлук	Вокальный цикл	1996

32.	В. Ходош	Подслушанное (Вокальный цикл на стихи А. Ахматовой)	Вокальный цикл	1997
33.	О. Масич	Вечерний свет	Вокальный цикл	2000
34.	Е. Щербаков	Шиповник цветет	Вокальный цикл	2001
35.	Ю. Фалик	Элегии	Концерт для сопрано и смешанного хора без сопровождения	2001
36.	В. Ходош	Страсти по Анне	Поэма на слова "Реквиема" Анны Ахматовой и литургических текстов русской православной церкви	2002
37.	Е. Фирсова	Реквием	Реквием для сопрано, хора и оркестра.	2003
38.	Б. Тищенко	Бег времени	Вокальный цикл	2003
39.	М. Чистова	Белый камень	Вокальный цикл	2003
40.	Г. Гонтаренко	Дорога не скажу куда	Вокальный цикл	2006
41.	В. Рубин	Утоли моя печали (Вокальный цикл на стихи Анны Ахматовой и канонические тексты)	Вокальный цикл	2008
42.	И. Рогалев	Подорожник	Вокальный цикл	2010
43.	Г. Лунин	Песенки (Вокальный цикл на стихи Анны Ахматовой)	Вокальный цикл	2010
44.	С. Слонимский	Четыре романса на стихи Анны Ахматовой	Вокальный цикл	2013
45.	Д. Золотницкий	Восемь романсов на стихи Анны Ахматовой. Для сопрано и фортепиано	Вокальный цикл	2014
46.	А. Лубченко	Простые песни (Для сопрано, баса и малого симфонического оркестра ор. 102) (стихи разных поэтов)	Вокальный цикл	2017
47.	С. Слонимский	Русские элегии Анны Ахматовой	Вокальный цикл	2019
48.	А. Захаров	Песенки	Вокальный цикл	2020

Приведем хронологический перечень сочинений на стихи А. Ахматовой в массовой музыке (см. таблицу 2).

Сочинения на тексты А. Ахматовой в массовой музыке по авторам

№	Композитор/группа	Название	Год создания
1.	А. Вертинский	Сероглазый король	1930
2.	А. Вертинский	Темнеет дорога...	1932
3.	А. Вертинский	Ее простое желание	1943
4.	Д. Тухманов	Смятение	1976
5.	Трио Меридиан	Вальс одиночества	1992
6.	В. Евзеров	Ангел, храни меня	1993
7.	В. Евзеров	Для того ль я, господи, пела?	1993
8.	В. Евзеров	Будем вместе, милый	1993
9.	В. Евзеров	Это просто, это ясно	1993
10.	А. Шульгин	Бессоница	1994
11.	В. Евзеров	В ту ночь	1999
12.	В. Евзеров	Виновник	1999
13.	О. Першина	Альбом «Булонский лес»	1999
14.	О. Першина	Не тайны и не печали	1999
15.	О. Першина	Северные элегии	1999
16.	В. Биберган	Приходи на меня посмотреть	2000
17.	Д. Тухманов	Неизбежные глаза	2001
18.	Д. Тухманов	Не вернуть	2001
19.	Т. Алешина	Петербургский альбом	2003
20.	Д. Голощёкин	Летний сад	2004
21.	Сурганова и Оркестр	Путник милый	2005
22.	Карина Габриэлян	Над водой	2006
23.	Карина Габриэлян	Бессоница	2006
24.	В. Давыденко	Еще весна таинственная пела	2006
25.	В. Давыденко	Я сошла с ума, о мальчик странный	2006
26.	В. Евзеров	Бьется сердце мое	2007
27.	Ю. Силаева	Я к розам хочу	2007
28.	Н. Андриянов (исп. группа Калевала)	Пастушок	2008
29.	З. Раздолина	Альбом «Колдунья»	2009
30.	Л. Чураева	Мне с тобою пьяным весело	2010
31.	Вкус Фламенко	Румба на стихи А. Ахматовой	2012
32.	Сияние	Сероглазый король	2012
33.	В. Малезик (исп. Варвара)	Дудочка	2012
34.	О. Никитина.	Альбом» Анна Ахматова. Заветная черта»	2016
35.	Consuelo	Мини-альбом «Ты выдумал меня»	2019
36.	А. Горшенев	Ахматова	2020
37.	Меги Гогидзе	Я не люблю твоей прощу	2020
38.	Коллектив авторов (трибьют-альбом)	Я голос – ваш	2021
39.	Е. Ивашкевич (Т. Бобошко, Е. Ивашкевич, Е. Скрипкин)	Альбом «Анна Ахматова – наяву»	2022

40.	СолоИНК	Альбом на стихи разных поэтов «Классика поэзии. Песни, в которых есть смысл» («Имя твое», «Двадцать первое»	2022
-----	---------	---	------

В ходе анализа хронологических таблиц произведений на тексты Ахматовой (см. таблица 1, 2) обнаружено, что в академической и массовой музыке интерес к творчеству поэтессы стабилен, при этом к ее поэзии обращаются и композиторы, вошедшие в разряд классиков современной академической музыки (С. Прокофьев, Д. Шостакович, С. Слонимский, Б. Тищенко, В. Шабалин и др.), и представители региональных композиторских школ: петербургской (Ю. Фалик, И. Рогалев, Д. Смирнов), ростовской (В. Ходош, Г. Гонтаренко), белорусской (А. Богатырев), кубанской (Б. Целковников, О. Масич). В массовой музыке наблюдается четкое разделение на два этапа, соответствующие XX и XXI векам. Так первый этап связан с творчеством А. Вертинского и композиторов-песенников, представляющих академическую школу эстрадной песни советского периода (Д. Тухманов, В. Евзеров). Второй период опирается на творчество современных авторов.

Картина музыкальной ахматовианы неразрывно связана с судьбой поэта. Факт неоднократно подвергавшегося цензуре творчества поэтессы, несомненно, оказывал влияние на появление музыкальных опусов. Так, запреты на печать стихотворений поэтессы в периоды с 1925–1939 и с 1946–1958 годы в нотографии отразились паузой. Таким образом, можно выделить три этапа активного обращения композиторов к творчеству А. Ахматовой: первый этап – с 1914–1932, второй этап – период Великой Отечественной войны, третий – с 1958 по настоящее время.

Один из первых композиторов, обратившийся к лирике А. Ахматовой, – А. Лурье (1892–1966). Интерес композитора к ее поэзии выразился в нескольких сочинениях. Особое место в этом списке занимает вокальный цикл «Четки», датированный 1914 годом. Известна первая тетрадь сочинения, включающая пять номеров: «Шуточная», «Поминальная», «Окарина»,

«Протяжная», «Частушка». Об остальных песнях сведений нет. Среди сочинений 1914 года назовем романсы «Дал ты мне молодость трудную...», «Июль 1914», «Плотно сомкнуты губы сухие...». Другие сочинения – вокальный цикл «Голос Музы» (1919), триптих на три стихотворения Анны Ахматовой, для ритмического чтения и женского хора, «Погребальный плач на смерть поэта» и «Две колыбельные» (1921), «Причитание на два голоса в сопровождении английского рожка» (1922). Сочинения позднего периода творчества «Заклинания» (на фрагменты «Поэмы без произведения героя»), «Тень» и «Ива» (50–60-е годы). А. Ахматова работала над либретто для балета А. Лурье «Снежная маска» по мотивам поэзии А. Блока.

Значимость А. Лурье в музыкальной судьбе поэзии А. Ахматовой невозможно переоценить. Во-первых, композитор стал первым, кто обратился к стихам поэтессы еще в начале ее творческого пути. Во-вторых, уже в первом сочинении А. Лурье зазвучала так называемая деревенская лирика А. Ахматовой, слой поэзии, получивший яркое воплощение в творчестве С. Слонимского, Ю. Фалика, Г. Гонтаренко и в эстрадной песне. А. Лурье заложил еще одну важную тенденцию, которая разовьется как в академических, так и в массовых жанрах – тенденция к циклизации.

Знаковое сочинение на стихи А. Ахматовой в период, когда поэтесса находилась в начале своего творческого пути – вокальный цикл С. Прокофьева «Пять стихотворений А. Ахматовой для голоса с фортепиано» op. 27 (1916), ставший высшим достижением композитора в вокальной лирике раннего периода. Ценность данного сочинения заключается в новаторской трактовке ахматовской поэзии. Впервые в качестве жанра композитор использует не романс, а стихотворения. С. Прокофьев отходит от традиций русского романса XIX века, его музыка не иллюстрирует текст, а созвучна ахматовской поэтике, точно следуя интонациям и ритмике стиха. Тенденция, заложенная композитором, получит продолжение в творчестве Д. Шостаковича, С. Слонимского, В. Баснера, Ю. Фалика.

В 20-е годы XX века появляется ряд новых имен. Примером обращения к лирике А. Ахматовой назовем В. Шабалина и его цикл «Подорожник» (1925). Поэтической основой цикла стали три стихотворения: «Я спросила у кукушки», «Сразу стало тихо в доме», «Я окошко не завесила». Душевные переживания героини переданы композитором через интонации разговорной речи, прихотливую мелодику, изобилующую скачками, фактурный контраст, текучесть формы. Вокальный цикл В. Шабалина закладывает еще один ключевой подход – присвоение названий своих сочинений по сборникам А. Ахматовой. Это имеет глубокий художественный смысл. Название ахматовского сборника указывает слушателю на первоисточник музыкального замысла, устанавливается диалог с поэтическим миром, становится своеобразным смысловым мостом, связывающим музыку, поэзию и историко-культурный контекст, в котором создавался этот поэтический сборник. Таким образом, данный подход становится мощным семиотическим инструментом.

Анализ сочинений первого этапа позволяет выявить одну из ключевых особенностей – обращение к поэзии А. Ахматовой в жанре камерно-вокальной лирики, которая стала естественным продолжением и углублением художественного мира поэтессы. Камерная форма способствует сохранению особенности ахматовской поэзии, для которой характерна интимность, исповедальность, лаконизм и концентрация.

Резюмируя выше сказанное, отметим, что первый этап в воплощении ахматовской поэзии в академической музыке закладывает следующие тенденции: стремление к циклизации, очерчивается круг стихотворений – в музыкальный обиход вводится не только интимная, но и фольклорная лирика, являющаяся основополагающим стержнем уникальности стиля поэтессы, расширение жанров – наряду с песнями и романсами, появляется жанр стихотворения, что влечет за собой обогащение средств музыкальной выразительности, программные названия опусов, создающие интермедиаальный диалог между поэзией и музыкой.

Первый этап обращения композиторов к творчеству А. Ахматовой характеризуется появлением сочинений не только в академической музыке, но и в массовой. В эстрадной песне особый интерес к ахматовской поэзии проявлял А. Вертинский. В его обращениях намечаются основные тенденции, которые продолжают свое развитие в творчестве композиторов следующих поколений. Первая тенденция – в сочинениях В. Вертинского получило воплощение одно из знаковых сочинений А. Ахматовой – «Сероглазый король» (впервые к этому стихотворению обратился С. Прокофьев). Это стихотворение в последствии будет неоднократно интерпретироваться авторами эстрадных композиций. Вторая тенденция – обращение к фольклорной лирике, что также найдет продолжение в массовой музыке. Важно подчеркнуть жанровую принадлежность сочинений композитора – у А. Вертинского встречаем не только песню, но и романс – жанр, который получил широкое воплощение в массовой музыке.

Второй период активного воплощения поэзии А. Ахматовой связан с наступлением войны. Широко известными стали ее патриотические стихи «Клятва» (1941) и «Мужество» (1942). Эти два стихотворения пополняют музыкальную ахматовиану («Мужество» И. Бэлзы и «Клятва» В. Нечаева). Таким образом, главная особенность данного периода – обращение к гражданской тематике.

Поэтические строки А. Ахматовой, посвященные Второй мировой войне, получили музыкальное воплощение и в послевоенные годы в кантате Г. Корчмара «Осажденный Ленинград» (1968) и оратории С. Слонимского «Час мужества» (2013), основанной на стихотворениях цикла «Ветер войны». Оратория «Час мужества» представляет собой вокально-симфоническое произведение из двенадцати частей, каждая из которых – фрагмент из жизни поэтессы. В одном из интервью С. Слонимский говорил: «...в оратории на первом месте претворение поэзии Ахматовой, великой русской поэтессы, пережившей Великую Отечественную войну. Война, запечатленная в стихотворениях. На первом плане ахматовское восприятие образа войны,

смерти и запустения. В качестве соло был выбран голос меццо-сопрано, как бы материнский, голос самой Анны Ахматовой. Все-таки у нее был густой низкий голос, не кричащий, не высокий – полнозвучный альт» [98, с. 14].

Третий этап обращения композиторов к поэзии А. Ахматовой начинается в последние годы жизни поэтессы. В музыкальной культуре это отмечено исполнением прокофьевского цикла Н. Дорлиак и С. Рихтером. Интерес к ахматовскому творчеству в 60–70-е годы прошлого столетия был связан с общим веянием того времени, когда открывались страницы поэзии С. Есенина, О. Мандельштама, М. Цветаевой. Еще одна причина этого – тесная связь стихотворений поэтессы с классической литературой. Так, исследователь творчества А. Ахматовой В. Жирмунский писал: «...простота и прозрачность их художественной формы, правдивость и подлинность чувства, объективность художественного метода при всем неповторимом личном своеобразии, – эти черты ее поэзии продолжают традиции русского реалистического искусства XIX века, осложненные всем богатством душевных и художественных открытий нашего времени, но лишенные всякого показного новаторства» [55, с.25].

Новый этап обращения композиторов к поэзии Ахматовой, начавшийся с середины шестидесятых годов и не угасающий по сегодняшний день, отмечен рядом характерных черт. Во-первых, обогащается жанровый диапазон сочинений, пополнившийся такими жанрами как кантата, оратория, реквием, опера, балет, однако, ведущее место занимают камерно-вокальные произведения (их особенности рассмотрены в следующем параграфе исследования). Последнее обусловлено особенностями поэзии А. Ахматовой, для которой характерна предельная концентрация интимности откровения, поэтому камерно-вокальные жанры стали органичными и художественно убедительными. Во-вторых, широкое воплощение поэзия получает в массовой музыке, что подтверждает универсальность ее лирики. Особый интерес к творчеству поэтессы с начала 1990-х до середины 2000-х проявляют В. Евзеров и Д. Тухманов. Яркое воплощение в творчестве этих композиторов

получает жанр камерной эстрады, заложенный А. Вертинским. Активно к поэзии Ахматовой обращаются современные музыканты, подчеркивающие в своих сочинениях глубину, трагизм и лиризм стихотворений, что находит отклик у слушателей.

Таким образом, рассматривая музыкальные сочинения на стихи А. Ахматовой в ракурсе историко-хронологического принципа, выявлено, что основные тенденции воплощения ахматовской лирики, заложенные в первый период, нашли широкое претворение в последующие годы.

2. *Образно-тематический принцип.*

Поэзия А. Ахматовой – это сложный мир, воплощенный через систему тем. Ключевые темы ее сочинений – творчество и поэтическое призвание, любовь, судьба России. Одним из центральных мотивов лирики становится музыка.

Ахматовская строка «Тень музыки мелькнула по стене» [74, с. 139] может служить лучшей характеристикой особенного «поведения» музыки в ее поэзии, и подтверждением мысль о том, что именно музыка нередко становилась для поэтессы импульсом к творчеству. В приложении исследования приведен список стихотворений, отражающих музыкальную тематику (см. приложение 1). В результате систематизации сочинений выявлены три типа литературно-музыкального взаимодействия. Первый тип проявляется в уникальной звуковой организации текста через ритмико-синтаксическое строение и звукопись. Второй – имитация в поэзии конкретных музыкальных форм и жанров (симфонии, сюиты, сонаты, песни и т.п.). Третий тип – отсылки в поэтическом произведении к музыкальной семантике (ассоциации, связанные с какими-либо музыкальными произведениями), либо к музыкальному инструменту, термину или музыкальному явлению, феномену.

Таким образом, музыка в поэзии А. Ахматовой – это сложная система, пронизывающая все уровни текста: от фонетики до философской концепции. Музыка в ахматовском наследии позволяет создавать мощный эмоциональный

и символический подтекст, а также является одним из способов ведения диалога с мировой культурой, встраивая свою личную трагедию в большой историко-культурный контекст.

Движущее начало всей лирики А. Ахматовой – любовь. Чаще всего любовная тематика в ее стихотворениях, проявляется в кризисном выражении.

Любовная тема ярко представлена в хоровых жанрах а *carrella*. В 2006 году впервые прозвучало сочинение петербургского композитора С. Екимова «Последнее посвящение. Концерт для чтеца и смешанного хора а *carrella* на стихи Анны Ахматовой». Поэтической основой концерта послужили стихотворения разных лет любовной тематики. Тема любви воплощена в хоровых концертах «Песенки» и «После всего» В. Полякова. «Песенки» композитор характеризует как двухголосные размышления для женского хора а *carrella* [142]. Концерт «После всего» написан для смешанного хорового состава и соло сопрано. Хор в концерте выполняет несколько функций: бессловесного «аккомпанемента» для сольной партии; комментатора событий, происходящих в жизни героини (в этом случае соло перемежается с самостоятельными хоровыми звучаниями, которые наделяются словом); солиста в частях, являющихся драматическими центрами цикла [67].

В наибольшей степени любовная тема нашла свое воплощение в камерно-вокальных жанрах – романсах, песнях, монологах, стихотворениях. Именно камерное прочтение стихотворений поэтессы, представленное вокальными циклами и миниатюрами, проявилось наиболее естественно в академической и массовой музыке. Тема любви стала привлекательной для бардов и композиторов эстрадной песни.

Любовные мотивы во всем их многообразии – встречи, разлуки, измены, ревность, самопожертвование, безответная страсть – представлены в камерно-вокальных сочинениях С. Слонимского «Семь романсов на стихи Анны Ахматовой» (1969), «Десять стихотворений Анны Ахматовой» (1974), «Четыре романса на стихи Анны Ахматовой» (2012).

Рассмотрим поэтические образы данных камерных композиций и методы их музыкального воплощения. А. Ахматова создает сложный образ лирической героини, внутренняя сила которой граничит с хрупкостью и тонкостью. Колоссальное значение в создании психологического портрета героини имеют цветовая палитра, символы флоры и фауны, образы смерти, которые отражают ее душевные переживания. Подобно А. Ахматовой, С. Слонимский с большим мастерством создает емкий и многоплановый музыкальный образ лирической героини. На сложную психологическую конституцию образа указывают наличие двух стилевых сфер – лирической и фольклорной в цикле «Семь романсов на стихи Анны Ахматовой». Многогранность образа героини проявляется и в наличии контрастных эпизодов внутри номеров циклов, а также в гармоническом решении миниатюр, с характерным взаимопроникновением ладов (мажора и минора). Светотень гармоний (F-dur и f-moll) композитор использует в воплощении дихотомии образа любви во втором номере камерно-вокального цикла «Десять стихотворений Анны Ахматовой». Здесь же рождается лейттема «любви», которая имеет особое значение в драматургии камерно-вокального цикла. Повторно тема звучит в заключительном номере сочинения в инструментальной постлюдии. Отметим также лейтмотивный характер мотива «страдания», впервые появляющегося в шестом стихотворении, открывающего и завершающего восьмой номер, и почти в неизменном виде присутствуя в девятом романсе камерно-вокального цикла «Десять стихотворений Анны Ахматовой». Данный мотив, интонационным зерном которого является уменьшенная кварта с характерными малосекундовыми ходами, воспринимается словно концентрированное воплощение душевных переживаний.

В центре музыкального образа лирической героини стоит также ее двигательная характеристика, дающая возможность узнать о глубине испытываемых ею переживаний («Сжала руки под темной вуалью» и

«Канатная плясунья» из «Десяти стихотворений Анны Ахматовой», заключительный номер «Четырех романсов на стихи Анны Ахматовой»).

Ряду поэтических образов соответствует определенная интонационная сфера. Острыми диссонантными интонациями в вокальной мелодии циклов (преимущественно, это ходы на уменьшенную кварту и уменьшенную септиму) и терпкими созвучиями в партии фортепиано композитор воплощает образную сферу смерти. Нисходящий ход в вокальной мелодии встречается при упоминании цветов и оттенков («черный», «желтый», «мрак», «темный») в первом, восьмом и десятом номерах сочинения «Десять стихотворений Анны Ахматовой». Образ тоски, который упоминается во втором, восьмом, девятом и десятом номерах цикла реализуется при помощи нисходящего мелодического хода в вокальной партии, традиционно ассоциирующегося с поникающим жестом, вздохом. В создании таких ключевых образов как птица и река, композитор апеллирует к интонациям, указывающим на отдельные характерные признаки изображаемого. Наряду с музыкальным воспроизведением поэтических строк, С. Слонимский создает и новые образы, в которых главным «действующим лицом» оказывается само звучание. В качестве такого образа-звучания композитор избирает колокол. Колокольные звоны занимают ведущее место не только в творчестве С. Слонимского, но и становятся сквозной темой-идеей произведений в наследии С. Рахманинова, М. Мусоргского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича. Колокольность, присутствующая в ахматовских циклах, выступила в качестве посредника чувств, которые испытывает лирическая героиня. Образ колокола претворен в различных аспектах – в виде набата, ярких, блестящих перезвонов, шутливых, забавных колокольчиков и реализован композитором в фортепианной партии.

Звуковая имитация колокольного звона реализована С. Слонимским с помощью определенных средств музыкальной выразительности – оstinатная мелодическая и (или) ритмическая фигурации, аккордовая фактура, кластеры, диссонирующие созвучия, чередование верхнего и нижнего регистров.

Таким образом, появляясь в драматически важных моментах и выступая в качестве посредника чувств, которые испытывает лирическая героиня, колокола занимает одно из ведущих мест в калейдоскопе образов камерно-вокальных сочинений С. Слонимского на стихи А. Ахматовой.

Камерно-вокальный циклы С. Слонимского на стихи А. Ахматовой – это пример чуткого воплощения многомерного, психологически насыщенного поэтического текста.

3. *Жанровый принцип.*

В результате составления нотографического списка определена жанровая палитра сочинений на стихи А. Ахматовой. Жанровый диапазон музыкальной ахматовианы достаточно широк: романсы (жанр наиболее распространенный), хоровые и вокально-симфонические сочинения, музыкально-сценические произведения, бардовские и популярные эстрадные песни. Выявлено, что выбор того или иного жанра связан с воплощаемой темой. Так, гражданская тема ахматовской поэзии находит свое отражение в концертных и театральных жанрах: кантата, оратория, реквием, опера, балет-моно-опера.

Еще в начале XX века, чаще возникало именно камерное прочтение стихотворений поэтессы, представленное вокальными циклами и миниатюрами. Новая волна обращений к поэзии А. Ахматовой в камерно-вокальных жанрах пришлась на 60-70-е годы. Основная причина этого – тесная связь стихотворений поэтессы с классической литературой. Так, исследователь творчества А. Ахматовой В. Жирмунский писал: «Простота и прозрачность их художественной формы, правдивость и подлинность чувства, объективность художественного метода при всем неповторимом личном своеобразии, – эти черты ее поэзии продолжают традиции русского реалистического искусства XIX века, осложненные всем богатством душевных и художественных открытий нашего времени, но лишенные всякого показного новаторства» [55, с.25].

Выводы по параграфу:

Систематизация музыкальных сочинений на стихи А. Ахматовой позволила выявить следующее:

1. Музыкальная ахматовиана – отражение поэтической судьбы поэтессы. Выявлены три этапа активного обращения композиторов к ее наследию. Поэзия Ахматовой в равной степени находит воплощение как в академической, так и в массовой музыке. Отмечено, что уже в первом периоде проявляются основные тенденции, характерные для академической музыки – обращение к разноплановой лирике, стремление к циклизации, очерчивается круг стихотворений, привлекающих большее внимание. Также выявлены тенденции, характерные для массовой музыки, которые были заложены творчестве А. Вертинского – определен круг стихотворений, обращение к фольклорной лирике, жанровый диапазон песен.

2. Музыка играла важную роль с самого детства поэтессы, что обусловлено семейными традициями и окружением, и в свою очередь отразилось на творчестве. В поэзии Ахматовой яркое воплощение нашли три типа литературно-музыкального взаимодействия: связь со звуковой организацией композиции поэтического текста; имитация музыкальных форм (рондо, сонатно-симфонический цикл, сюиты) и тенденция претворения музыкальных жанров (реквием, песня, частушка, плач, колыбельная); упоминание имен композиторов и оперных героев, отсылки к музыкальным произведениям, «звучание» тех или иных музыкальных инструментов. Все три типа литературно-музыкального взаимодействия в лирике А. Ахматовой способствуют созданию многогранных поэтических образов и передаче глубинных смыслов и подтекстов.

3. Жанровая палитра музыкальных сочинений, основанная на образно-тематическом содержании поэзии, разнообразна – кантата, оратория, балет, опера, реквием. Однако первостепенное место принадлежит камерно-вокальным опусам.

4. Превалирование циклических композиций над отдельными опусами в академической музыке обусловлено многогранностью ахматовской лирики. В массовой музыке при наличии современных форм циклических композиций преобладают отдельные песенные опусы, что определено политикой продюсеров, тенденциями современного социума, направленность продукта на конкретную слушательскую аудиторию.

1.2. Жанровый диапазон стихотворений

А. Ахматовой в камерно-вокальной музыке*

Цель параграфа – рассмотреть жанровый диапазон воплощения поэзии А. Ахматовой в камерно-вокальной лирике и массовой музыке.

В качестве материала для анализа послужили камерно-вокальные сочинения академической и массовой музыки, представленные в произведениях композиторов – Л. Бобылев, А. Вертинский, Г. Гонтаренко, В. Евзеров, З. Раздолина, И. Рогалев, А. Рыбников, С. Слонимский, Б. Тищенко, Д. Тухманов, В. Ходош, Ю. Фалик и др.

В представленной таблице (см. таблицу 3) приведены параллели между жанрами академической и массовой музыки, рассмотренные далее в их сопоставлении.

* В тексте данного параграфа использованы материалы ранее опубликованных статей: Ситалова, А. Н. Музыкальный образ лирической героини в романсе С. М. Слонимского на стихи А. А. Ахматовой «Сжала руки под темной вуалью» // Культурная жизнь Юга России. – 2020. – № 2. – С. 19–22; Ситалова, А. Н. Поэзия Анны Ахматовой в популярной песне // Музыка в пространстве медиакультуры: сборник материалов IX Международной научно-практической конференции 15 апреля 2022 года / Краснодар. гос. ин-т. культуры: ; ред. кол.: Т. Ф. Шак, О. Н. Безниско. – Краснодар : КГИК, 2022 – С. 169–175.

Параллели в жанрах академической и массовой музыки

Академическая камерно-вокальная музыка	Массовая музыка
Романсы	Камерная эстрада
Песни	Лирические песни, песни в танцевальных жанрах
Монологи	Монологи
Баллада	Баллада
Стихотворения	Мелодекламация

Ведущее место в академической музыке занимает *жанр романса*. Примером служат романсы из циклов С. Слонимского «Семь романсов на стихи Анны Ахматовой», «Четыре романса на стихи Анны Ахматовой», Б. Целковникова «Вечер разлук» и др. В романсах на стихи А. Ахматовой нашли отражение классические черты жанра.

В массовой музыке аналогом романса в академической музыке становится жанр камерной эстрады (термин А. Цукера) – «Не вернуть» (В. Евзеров), «О, жизнь без завтрашнего дня» (А. Рыбников), «Еще весна таинственная млела» (В. Давыденко), «Песня последней встречи» (polnalubvi), «Ты письмо мое, милый, не комкай» (Женя Любич).

Как отмечает А. Цукер для музыки этого жанра характер чуткий отклик на «детали, нюансы поэтического произведения» [214, с. 146]. Показателен с этой точки зрения романс «Не вернуть» Д. Тухманов в исполнении Л. Гурченко. Поэтическая основа – стихотворение «Вместо мудрости – опытность, пресное ...», написанное в 1913 году и посвященное подруге детства В. Срезневской. Его тема – размышление о жизни. Строение поэтического текста обусловило композиционную структуру номера, написанного в куплетно-вариационной форме:

Музыка	Вст.	A1	A2	A3	Кода
Строфы стиха		I	II	III	

Мелодия вокальной партии, соединяющая в себе напевность и декламационность, построена на постепенном расширении диапазона и достижении новых мелодических точек. Ключевой становится нисходящая интонация с вершины-источника (подобно лирико-драматическим романсам П. Чайковского или С. Рахманинова), что совпадает с кульминацией каждого куплета. Песня исполняется под аккомпанемент фортепиано, что сближает ее с жанром романса.

«Песня последней встречи» из трибьют-альбома «Я – голос ваш» в исполнении rolnalubvi (сценическое имя Марины Демещенко) решена в жанре романса с использованием отголосков дрим-попа, характерного для творчества певицы. Инструментальная партия следует за поэтическим текстом. Номер открывает небольшое фортепианное вступление, основанное на интонациях кружения, что передает состояние смятения, которым наполнено стихотворение. Постепенное включение инструментов струнной группы способствует напряжению, которое так явственно ощущается и в поэтическом тексте. Эмоциональный накал усиливается в вокализе, где к ансамблю фортепиано и струнной группы подключаются удары барабана. Взволнованность лирического образа в заключительном разделе подчеркнута пульсацией струнных. Эмоциональное напряжение постепенно угасает к последней поэтической фразе, после которой вновь звучит нисходящий пассаж в фортепиано.

Песня из того же альбома «Ты письмо мое, милый, не комкай» в исполнении Жени Любич решена в жанре романса с привлечением стиля поп-джаза. Стихотворение, ставшее поэтической основой песни, написано А. Ахматовой в 1912 и посвящено мужу – Н. Гумилеву. История, которую рассказывает поэтесса, полна горечи и печали. Эмоциональный тон стихотворения нашел воплощение в музыке – простая запоминающаяся мелодия, интимная приглушенная манера исполнения.

Таким образом, жанр романса воплощен не только в академической музыке, но и в массовой, получив название – жанр камерной эстрады. В

романсах на стихи А. Ахматовой воплощаются черты, характерные для данного жанра в целом – умеренно-медленный темп, широкий диапазон мелодии, минорный лад, наличие ключевых малосекстовых, малотерцовых, нисходящих секундовых интонаций, гитарный тип аккомпанеента, простая гармония, ярко выраженная кульминация в точке золотого сечения (высокий по диапазону звук, усиление динамики), метроритмическая и темповая свобода исполнения, тесная связь поэтического текста и мелодии, где соседствует речитативность и распевность, вольное замедление темпа на ключевых словах. Камерная эстрада вбирает в себя черты, характерные для романса, и обогащается стилями современных направлений – поп-джаза, дрим-попа. Аранжировки не ограничиваются фортепианным аккомпанементом, а обогащаются введением дополнительных инструментов.

Рассмотрим *жанр песни*. В академической музыке в жанре песни к поэзии А. Ахматовой обращались А. Ашкенази «Лирические песни» (стихи разных авторов), И. Жванецкая «Громкие песни Анны Ахматовой», А. Захаров «Песенки», Г. Лунин «Песенки» (вокальный цикл на стихи Анны Ахматовой), А. Лубченко «Простые песни» (для сопрано, баса и малого симфонического оркестра ор. 102) (стихи разных поэтов), В. Сильвестров «Три песни на стихи Ахматовой, Балтрушайтиса и Блока». Характерные особенности жанра – простая гармония, куплетная форма, вокальная канительность – обнаруживаются в сочинении А. Ашкенази. В остальных опусах композиторы выходят за рамки характерных для данного жанра черт. Так, у А. Захарова наблюдаем тонкое воплощение поэтического текста в вокальной и фортепианной партиях, что характерно для жанра романса или стихотворения.

Жанр лирической песни находит яркое воплощение в массовой музыке, что обусловлено ахматовской поэзией. В лирических песнях нашла отражение любовная проблематика во всех ее проявлениях – встреча, развитие чувств, разлука, воспоминание о былой любви.

К жанру лирической песни в массовой музыке можно отнести песню В. Евзерова «Виновник» в исполнении В. Леонтьева. В параграфе 2.1. «Подходы к воплощению ахматовских текстов» будет отмечено, что поэтическое либретто песни соткано из первых двух четверостиший «Подражание корейскому» (1958), ставшие основой куплетов, а в качестве припева послужило последнее четверостишие «Еще об этом лете» (1962). Содержательная сторона стихотворений объединена рядом мотивов, столь характерных для ахматовской поэзии – разлука и ожидание, стирание границ между сном и реальностью. Форма песни – куплетная. При этом припев повторяется дважды, тем самым подчеркивается «лирико-ностальгическая мысль текста: «Приснился я тебе один/ Всех бед твоих виновник» [194, с.223]. Средства музыкальной выразительности характерны для лирической песни. Это опора в мелодии на интонацию малой сексты (V–III ступени в миноре), типовая гармония, в которую включены все атрибуты популярной песни: отклонение в S, «золотая секвенция» (см. схему гармонии песни):

t	t	t	DD ₇	S	D	D ₇	t	D ₇ →	S	VII	III	VI	II ₇	D	t
---	---	---	-----------------	---	---	----------------	---	------------------	---	-----	-----	----	-----------------	---	---

При всей простоте гармонии обращает на себя внимание оборот, связанные с использованием септаккорда двойной доминанты с его последующей дезальтерацией в трезвучие субдоминанты (4–5 такты). Это средство, характерное для гармонии романтиков, привносит в песню ностальгическую нотку, состояние грусти и печали.

К шуточной лирической песне относится «Я сошла с ума, о мальчик странный» из фильма «Капитанские дети». Незатейливость проявляется как в поэтическом первоисточнике, так и в музыке (звучание ксилофона, манера исполнения – полупшепотом, акценты на слабую долю).

Поэзия А. Ахматовой находит воплощение в песнях в танцевальных ритмах – вальсе и танго. На ритмах вальс основана песня «Вальс одиночества» (Н. Сметанин). Форма песни – куплетная. Поэтическая основа куплетов –

стихотворение «И вот одна осталась я», датированное 1917 года. Основа припева «Последний тост» (заключительное стихотворение триптиха «Разрыв», 1934 год). В содержании текстов отражены чувства героини, которая осталась всеми покинутой, поэтому компиляция стихотворений в рамках одной песни, способствует усилению эмоционального напряжения. Песню открывает легкий незамысловатый гитарный мотив, на фоне которого появляется нежный вокализ. Однако с каждым куплетом растет эмоциональное напряжение, которое создается через трансформацию вокальной партии, при неизменном гитарном сопровождении. В партии солистки усиливается динамика, расширяется диапазон, появляются надрывность в исполнении. Таким образом, вальсовый ритм воспринимается как оксюморон.

Танго воплощено в песнях «Обнаженное танго» (Л. Крылова), «Неизбежные глаза» (Д. Тухманов), песни из альбома «Анна Ахматова – наяву» (трио Т. Бобошко, Е. Ивашкевич, Е. Скрипкин). Ритм танго – важный художественный прием, позволяющий углубить эмоциональное содержание стихотворений и погружающий слушателя в историко-культурный контекст Серебряного века. Яркое воплощение ритмическая формула танго нашла в песнях альбома «Анна Ахматова – наяву». Обращение к танго создает мощный контрапункт глубокому трагизму стихотворного текста, что рождает эмоциональное напряжение. Ритмическая модель танго подчеркивает естественный ритм ахматовского стиха, позволяя исполнительнице декламировать текст, сохраняя всю его смысловую насыщенность. Звучание гитары, бандонеона, скрипки и контрабаса создают интимную трагическую атмосферу. Таким образом, благодаря использованию ритмических, интонационных и тембровых средств выразительности танго песни альбома «Анна Ахматова – наяву» становятся своеобразными драмами в миниатюре, что в полной мере соответствует глубине ахматовской лирики.

В песне «Обнаженное танго» Л. Крыловой характерные для танго ритм и интонации подчеркивают пылкий, страстный образ героини стихотворения.

Танго становится своеобразной музыкальной метафорой, которая не скрывает трагедию, а делает ее еще более пронзительной и очевидной для слушателя.

Если в песнях альбома «Анна Ахматова – наяву» и «Обнаженное танго» Л. Крыловой главенствует интимная атмосфера, то в песне «Неизбежные глаза» Д. Тухманова личная драма героини стихотворения не скрывается, а вырывается наружу. Это происходит в инструментальном проигрыше, который приобретает симфонический размах, что соответствует силе эмоционального накала поэтического текста.

Опора на танцевальные ритмы в эстрадной песне способствует яркому воплощению лирических или страстных чувств, которые выражены в стихотворениях А. Ахматовой.

Сделаем некоторые обобщения по воплощению поэзии А. Ахматовой в жанре лирической песни и песнях в танцевальных жанрах:

1. В лирических песнях ведущей становится любовная проблематика, что обусловлено поэтическим текстом.
2. На уровне формообразования используются куплетные формы с припевом. Типичным становится контраст между куплетом и припевом (в последнем утверждается ключевая фраза, являющаяся основной мыслью песни).
3. На уровне музыкального языка – использование типовых интонаций, секвенцирования, как принципа развития, минорного лада, простой типизированной гармонии, что соответствует образному содержанию.

Обратимся к особенностям воплощения *жанра монолога*. «В соответствии с эмоциональной характеристикой текста эстрадные монологи могут быть драматическими, лирическими и медитативными. Образно-содержательная сторона текста позволяет классифицировать эстрадные монологи на монолог-размышление, монолог-обращение, монолог-самовыражение» [108, с. 445].

Пример данного жанра в академической музыке – «Шесть монологов на стихи А. Ахматовой» Л. Бобылева. Жанровая принадлежность номеров цикла

вынесена композитором в заглавие. Монологичность формы реализована через взаимодействие текста и музыки: отсутствие музыкальной рифмы, преодоление симметричности фраз, тенденция к прозаическому изложению, тяготение к декламационному принципу вокализации текста. Рассмотрим вокальный номер «Смятение», открывающий вокальный цикл. Жанровая принадлежность определена в названии. Л. Бобылев в качестве поэтической основы берет первое из трех стихотворений Ахматовой, вводит повтор слова «душный», подчеркивая эмоциональное и физическое состояние героини. Ключевой интонация номера – квартовый скачок от V к I ступени лада. Далее расстояние восходящего движения увеличивается и появляется ход на сексту, малую и большую септиму. Кульминацией становится ход на увеличенную октаву. Таким образом, композитор создает состояние смятения, охватившего героиню. Для вокальной партии характерен декламационный принцип изложения, ключевые фразы выделены восходящими скачками на диссонирующие интервалы. Показателен в этом отношении ход на дециму на словах «как лучи». Эмоциональный накал передан введением альтерированных ступеней. Кульминационная зона отмечена ходом к повышенной пятой ступени второй октавы. Несмотря на то, что материал фортепианной партии неизменен, сквозное развитие, которое характерно для жанра монолога, достигается в вокальной партии.

В массовой музыке к стихотворению «Смятение» обратился Д. Тухманов. Песня входит в концептуальный альбом «По волнам моей памяти» и выполняет в цикле функцию драматической кульминации. По жанру – это драматический монолог-обращение к возлюбленному. Анализ произведения дан в статье М. Тугаевой, Т. Шак «Формы интерпретации поэзии Серебряного века в жанрах массовой музыки» [194]. Как отмечают исследователи, сложность формы, которая трактована как смешанная и модулирующая из куплетной в двойную трехчастную с кодой (А А В В Б В Б1 В1 Coda), определена чутким следованием музыки за текстом. Отмечена работа с поэтическим первоисточником – композитор меняет местами части

стихотворения, пропускает четверостишие, вводит повторы слов и словосочетаний, что передает нервное состояние героини. Первым исполнителем песни стала Л. Барыкина. Ее интерпретация связана с рок-вокалом (арт-рок). Отсюда резкие контрасты между разделами формы, повышенная эмоциональность, речитативно-декламационная манера пения, широкий динамический диапазон, наличие импровизационного вокализа в конце. Исполнительская манера Л. Барыкиной тонко передает следование за поэтическим текстом и композиционную свободу произведения, решенного в жанре драматического рок-монолог.

Исполнение песни Д. Тухманова «Смятение» И. Аллегровой и А. Стоцкой при всей их эмоциональности отличается большим мелодизмом и приближается к эстрадной манере, при опоре на жанр монолога. На исполнение А. Стоцкой сделан видеоклип, стилизованный под эпоху барокко, что привносит новые смыслы в трактовку текста А. Ахматовой.

Интерпретация стихотворения «Смятение» есть и в заключительном номере альбома на тексты А. Ахматова – «Анна Ахматова – наяву» (трио Т. Бобошко, Е. Ивашкевич, Е. Скрипкин). Изменения в компоновке текста (третья строфа стихотворения А. Ахматовой берется за основу припева и повторяется три раза) приводит к трансформации смысла и жанра песни. Это обращение не к возлюбленному, а погружение в себя. Повторение последней строки раскрывает эмоциональное состояние героини. Прерванный оборот, звучащий в этом фрагменте, не только создает внутреннее расширение периода, но и передает состояние тоски, безнадежности. Отсюда в жанровой специфике присутствует соединение лирической песни и лирического монолога-размышления, самоуглубления.

И загадочных, древних ликов
 На меня посмотрели очи...
 Десять лет замираний и криков,
 Все мои бессонные ночи
 Я вложила в тихое слово
 И сказала его – напрасно.
 Отошел ты, и стало снова.
 На душе и пусто и ясно.
 На душе и пусто и ясно.

Структурные изменения в тексте повлияли на особенности формы. Это куплетно-припевная форма, последний куплет которой основан на новом материале.

А	В	А	В	С	В
Куплет	Припев	Куплет	Припев	Куплет	Припев

Раздел С выполняет функции тихой кульминации: героиня вспоминает свидание с возлюбленным.

Как велит простая учтивость,
 Подошел ко мне, улыбнулся,
 Полуласково, полулениво
 Поцелуем руки коснулся

В сравнении с вариантом Д. Тухманова, здесь более сдержанное пропевание текста, без надрыва, речитации и декламационности. Доминирует песенное начало, сдержанная динамика. Важна начальная гармоническая формула песни. Это мягкая натурально-ладовая последовательность с нарушением функциональности: t-s-t-d-s-III и с последующей модуляцией в параллельную тональность. Контраст куплета и припева связан с изменением темпа (умеренный-быстрый) и размера (4/4, 12/8), однако при этом остается единая пульсация триолями, создающая ощущение внутренней взволнованности (см. пример 1).

Для композиторских подходов к интерпретации стихотворения «Смятение» характерно детальное воплощение поэтического текста через включение в мелодическую канву вокальной партии диссонантных интонаций, ритмических особенностей (например, у Д. Тухманова – это ритмическое свингование вокальной партии). Для номеров характерно сквозное развитие, что отвечает жанру монолога.

Жанр монолога в массовой музыке реализован в ряде других песен: «Бьется сердце мое» (В. Евзеров), «Приходи на меня посмотреть» (А. Романов), «Приходи на меня посмотреть» (В. Биберган), композиции из альбома «Колдунья» (З. Раздолина).

Рассмотрим песню В. Евзерова «Бьется сердце мое», написанную для певицы Азизы (жанр – драматический монолог-обращение). В качестве поэтической основы выступает стихотворение, написанное в 1915 году и которое, как и многие другие, не имеет названия. В поэтическом тексте через дистантный повтор слов «стук – стук» образуется кольцевая структура. Повторное употребление лексемы «стук» сердца в заключительном четверостишии имеет прямое отношение к «стуку» копыт в начале стихотворения. Слова «спать» и «засыпаю» указывают на то, что героиня находится в полузабытии и вероятно, она неосознанно стук своего сердца могла принять за внешнее звучание. Отсюда столь логично название песни, которое дает композитор – «Бьется сердце мое». Анализ песни дан в статье М. Тугаевой, Т. Шак «Формы интерпретации поэзии Серебряного века в жанрах массовой музыки» [194].

Первый куплет представляет собой сдержанную мелодекламацию полупшепотом в низком регистре. Второй и третий куплеты – это подход к кульминационной коде. Происходит постепенный эмоциональный накал, что выливается в откровенный крик. Еще большую чувственность придает надрывный вокализ. Композитор разрывает кольцевую структуру стихотворения и выводит героиню на высокий эмоциональный уровень. Композиционная структура песни – куплетно-вариационная. Как отмечают

исследователи, не типичная для монолога форма «преодолевается отсутствием припева и введением сквозной инструментальной лейттемы, звучащей во вступлении, коде и в качестве связок между куплетами» [194, с.223].

В жанре лирического монолога написана песня «Приходи на меня посмотреть» в исполнении Л. Милявской. Автором музыки выступил композитор А. Романов. Поэтической основой трека (входит в трибьют-альбом «Я – голос ваш») стали два стихотворения – «Приходи на меня посмотреть» и «Углем наметил на левом боку» (у Ахматовой стихотворения без названия). Использование первого и заключительного четверостишия стихотворения «Приходи на меня посмотреть» как основы текста припева усиливают динамику эмоционального состояния персонажа. Фраза «не боюсь на земле ничего» стала определяющей в выборе эмоционального тона этого номера. Героиня песни открыто говорит о своих чувствах всему миру. Отсюда гимнический характер мелодии, уплотнение фактуры и объема звучания.

Во всем многообразии представлен жанр монолога в альбоме «Колдунья» (композитор З. Раздолина). №1 «Заболеть бы как следует», №3 «Все души милых», – монолог-размышление; №2 «Милому», №4 «Колдунья» – монолог-обращение. Несмотря на то, что композиции написаны в куплетной форме, что не свойственно жанру монолога, сквозное развитие достигается в исполнительской манере певицы, которое сосредоточено на углубленной передаче психологического и эмоционального подтекстов выбранных стихотворений. Это достигается через усиление динамики, элементов речитативности, введение в аранжировку новых инструментов, усиливающих мощь звучания.

Рассмотрим претворение жанра монолога на примере песни Меги Гогидзе «Я не любви твоей прошу». Основой музыкальной композиция стал сплав двух стихотворений – первое четверостишие «Я не любви твоей прошу» 1914 года и «Я улыбаться перестала» 1915 года. Обратимся к эмоциональному строю монолога. Начало определено как монолог-медитация. Это создается сопровождением, на фоне которого разворачивается эмоционально

нейтральная мелодекламация. Затем в вокальной партии появляются ламентные интонации. Далее происходит резкая модуляция эмоционального состояния. В аккомпанемент врывается барабанная дробь, происходит динамическое развитие от *p* до *f*. Повторение первого четверостишия теперь имеет не медитативный характер, а приобретает черты драматизма. Певица в буквальном смысле переходит на крик. После следует небольшой фрагмент, где эмоциональный тон высказывания вновь становится спокойным, но это воспринимается как трамплин в новой волне экспрессивного раздела, который резко обрывается. Поэтический текст определил данный монолог как монолог-обращение. Однако в эмоциональной характеристике наблюдаем модуляцию из медитативного в драматический монолог. Это реализуется через особенность исполнительской интерпретации – один и тот же текст каждый раз приобретает новую эмоциональную окраску.

Для жанра монолога в массовой музыке характерно главенство декламационного и ариозного типов мелодии, важную роль играет инструментальное сопровождение, которое создает единую линию развертывания.

Обратимся к *жанру баллады*. Нередко импульсом жанровых ассоциаций является сам поэтический текст. Заключительный номер «Сероглазый король» вокального цикла С. Прокофьева стилизован под старинную балладу. В данном случае это продиктовано жанровой принадлежностью поэтического первоисточника [83; 227]. Пример эстрадной баллады – «Сероглазый король» на музыку А. Вертинского, З. Раздолиной, Д. Тухманова, групп «Сияние» и «Consuelo». Подробнее данные сочинения проанализированы в заключительной главе исследования.

Особое место в академической музыке занимает *жанр «стихотворения»*. Камерно-вокальный жанр «стихотворения с музыкой» намечен в 1871 году А. Дюпарком в сочинении «Приглашение к странствию» на стихи Ш. Бодлера, и получил активное развитие в 1890-1910-х годах в творчестве С. Танеева, В. Ребикова, Н. Метнера, С. Рахманинова, Р. Глиэра,

М. Гнесина, С. Прокофьева, Н. Мяковского. Характерные черты жанра – главенство поэтического образа, слова, которые определяют общее музыкальное решение, декламационный рельеф, наличие гибкой и отзывчивой инструментальной партии [63]. Перечисленные признаки со всей очевидностью присущи вокальным миниатюрам цикла «Десять стихотворений Анны Ахматовой» С. Слонимского.

Рассмотрим особенности воплощения поэтического текста на примере романсов «Любовь» (№2), «И когда друг друга проклинали...» (№3), «Канатная плясунья» (№9), «Сжала руки под темной вуалью» (№6).

В основе второго романса лежит одно из стихотворений А. Ахматовой «Любовь». Его тема вынесена в заглавие. Основной мотив своего творчества в этом произведении А. Ахматова характеризует как «таинственность», «нежность», «яркость», «неуловимость», сравнивает со «змеей» и «голубком». В произведении раскрыто еще одно из доминирующих свойств этого чувства – смятение.

В первых десяти тактах романса композитором отражены две грани любви, о которых в стихотворении повествует поэтесса. С. Слонимскому это удастся благодаря характеру взаимодействия вокальной и фортепианной партий (в начале романса), основанному на принципе единовременного контраста (термин Т. Ливановой) [99]. Смятение и волнение воплощены в фортепианном сопровождении: «крадущиеся» звуки басовой партии вступления и цепь «холодных» спускающихся аккордов в среднем регистре создают ощущение тревоги, беспокойства (см. нотное приложение, пример 2). Совсем иного характера вокальная партия, состоящая из мягких «покачивающихся» интонаций, олицетворяющих нежность, ласку, трогательность. Основанная на интонациях опевания, мелодия словно иллюстрирует поэтический текст: фраза «свернувшись клубком» в музыке полностью построена на интонациях вращения. Светотень гармонии номера (F-dur и f-moll) может быть трактована как еще одно средство передачи многогранности любовного чувства (см. нотное приложение, пример 3).

Композиционная структура данного романса допускает двойное толкование: как куплетно-вариантная (за счет интонационной близости тематического материала вокальной партии с типичным расширением структуры во втором и третьем куплетах) и как трехчастная развивающей серединой (трехчастная однотемная) за счет возвращения тональности F-dur.

Схематично форма романса может быть представлена следующим образом:

Музыка	Вст.	A	B (A1)	A1(2)	Закл.
Строфы стиха		I	II	III	

Инструментальное сопровождение в номере выполняет функцию сквозного развития: на протяжении формирования музыкального материала, тема вокальной партии, которую можно обозначить «темой любви», проникает в фортепианное сопровождение. На данной теме строится и небольшое фортепианное заключение.

Подчеркнем особую роль второго номера в драматургии цикла. Именно здесь находит воплощение главная идея цикла – любовь, основное чувство, которое испытывает лирическая героиня. Не случайно, это один из проникновенных и светлых номеров цикла. Важно отметить и лейтмотивный характер «темы любви», которая вновь прозвучит в партии сопровождения в финальном номере цикла.

Третий номер камерно-вокального цикла «И когда друг друга проклинали...». Стихотворение (у поэтессы не носит названия), которое легло в основу этого номера, пример ранней любовной лирики А. Ахматовой, повествующий о том, как сложно находиться любящим друг друга людям на расстоянии. Расставание для героини произведения стало пыткой. Она не может стереть все воспоминания из памяти. «Неизбежные глаза» не покидают героиню даже в церкви, где молитвами она пытается найти покой своей душе после произошедшей любовной драмы. Поэтический текст номера

представляет собой так называемую многострочную форму – двенадцатистрочную строфу из трех взаимосвязанных катренов с перекрестными рифмами (а в а в). Музыкальная форма номера – простая двухчастная репризная (или «с включением», по терминологии Ю. Тюлина [124]), где первая часть – сложный период, а вторая включает контрастный материал и повторение первого раздела формы (простое предложение). Схема структуры романса следующая:

Музыка	Вст.	А	А1	Закл.
Строки стиха		1-8	9-12	

Общий драматический, напряженный тон стихотворения А. Ахматовой нашел воплощение в музыке романса. Страстное, активное (авторская ремарка «Allegro appassionato»), основанное на непрерывном звуковом потоке шестнадцатых и, напряженном нисходящем движении басового голоса (на малую терцию и следующую за ней уменьшенную квинту) инструментальное вступление открывает номер. Вокальная партия передает неистовую, «раскаленную добела», страсть героини стихотворения, которую она пытается сдержать. Напряженность состояния выдает широкий диапазон вокальной мелодии (который на протяжении первой части формы достигает диапазона дуодецимы), широкие интервальные ходы, «вторгающийся» изредка триольный ритм. Светотени гармонии (As-dur и as-moll) достоверно отражают весь спектр чувств, который переполняет персонаж после расставания с любимым. При этом ее душевное состояние отражает инструментальное сопровождение, основанное на непрерывном звуковом «потоке» шестнадцатых (см. нотное приложение, пример 4).

Музыка романса чутко следует за поэтическим текстом. Не случайно начальный раздел второй части контрастен крайним разделам формы, и, прежде всего, в фактурном плане: хоральная фактура, согласно содержанию поэтического текста, воплощает звучание хора в храме. Меняется в данном

разделе и мелодическая линия вокальной партии. В отличие от основанной на синтезе движения по звукам аккордов и широких интервальных ходах крайних разделов, партия солистки средней части имеет четко выраженный восходящий мелодический контур. Развитие ее мелодии построено на поступенном достижении мелодической вершины (совпадающей с кульминацией). Начинаясь с *p*, звучание раздела постепенно приводит к мощному *ff* на словах «Хор гремит, ликуя и грозя». Нарастание напряжения в музыке передано благодаря присутствию «мелодического сопротивления» в вокальной мелодии и туттийному звучанию дублирующей ее инструментальной партии (см. нотное приложение, пример 5).

Повторение материала первого раздела усилено динамически и начинается на *ff*. Осознание героиней невозможности существования без любимого отражено в музыке, которая воспринимается еще более эмоционально и драматично. Непрерывный звуковой поток инструментального сопровождения, воплощающий всю гамму эмоций и душевных переживаний, находит пристанище в финальной точке – долгом аккорде, звучащем на *ff* в низком регистре.

Девятый номер цикла – романс «Канатная плясунья». В стихотворении, название которому А. Ахматова не дает, лирическая героиня предстает в образе канатной плясуньи. Это монолог брошенной, но все-таки верящей в светлое будущее женщины. Плясунья обречена на одиночество, ее удел отдавать себя людям и не получать ничего взамен («...ложь пята пуст!»).

Композиционная структура номера – сквозная форма типа контрастного развертывания (по И. Лаврентьевой [96]).

Музыка	Вст.	A	B	C	Закл.
		A-dur – a-moll	B-dur – b-moll	F-dur – f-moll	a-moll
Строфы стиха		I	II-III	IV	

Перед слушателем предстает сложный женский образ: героиня, вынужденная надеть маску канатной плясуньи (с яркой атрибутикой – красным китайским зонтиком, начищенными мелом башмачками), улыбающаяся зрителям и одновременно несчастная женщина, глубоко переживающая потерю возлюбленного.

Двухголосное инструментальное вступление основано на поступенном, стаккатном восходящем движении басового голоса (от «ля» контроктавы до «си бемоль» малой), имитирующем осторожные шаги и на звучащей в верхнем регистре, напряженной теме, словно воссоздающей балансирующие движения хрупкой плясуньи. Ее интонационной основой выступает многократно повторяющийся ход в объеме уменьшенной кварты (с прилегающей к верхнему тону малой секунды – ре бемоль – до – ля) – мотив «страдания» (см. нотное приложение, пример 6).

Короткие, прерываемые паузами, фразы вокалистки воссоздают некоторую искусственность, бездушность, присущую героине, словно выдают ее неискренность, присутствие маски (раздел А). Вместе с тем, в моментах упоминания о возлюбленном вокальная мелодия становится более кантиленой, наполняется «теплыми», мягкими интонациями (поступенное восходящее движение по малым и большим терциям), мелодические фразы становятся более протяженными (раздел В).

Опасность, неустойчивое положение канатной плясуньи в воздухе, соответствующие ее внутренним переживаниям, передано в музыке ладогармоническими средствами. На протяжении всего номера происходит смещение центрального опорного тона, сочетающееся со светотенью звучащей гармонии. Эмоциональный накал в музыке номера достигается в третьей, кульминационной части романса, начинающейся с фортепианной интерлюдии, имитирующей звучание циркового оркестра. Ее начало построено на диалоге фанфарных мощных туттийных аккордов и незатейливой, с оттенком комичности, одноголосной мелодии, типичной для сопровождения зрелищных цирковых представлений.

Активные фанфарные интонации проникают и в партию солистки, вокальная мелодия которой основана на восходящем движении по звукам квартсекстаккорда (на словах «Оркестр веселое играет»). Вместе с тем, очевидно противоречие между смыслом поэтического текста и душевным состоянием героини. О последнем свидетельствуют мажоро-минорное звучание (F-f), и печальные интонации в конце номера (поступенное восходящее и нисходящее движение в объеме малой терции) (см. нотное приложение, пример 7).

Единство сквозной структуры номера достигается объединяющей ролью инструментального сопровождения. Так, поступенное движение в басовом голосе фортепианной партии присутствует почти непрерывно на протяжении первых двух разделов формы (А, В). Появляется оно и в конце третьей части (С). Целостности формы способствует инструментальное заключение номера. Последнее основано на оstinatно повторяющемся мотиве «страдания», который в конце «разъединяется», расщепляется на составляющие ее интонации малой секунды, уменьшенной кварты, «растворяясь» в верхнем регистре. Наконец, единству сквозной формы способствуют, присутствующие в вокальной мелодии третьей части (С) восходящие поступенные интонации в объеме малой терции, на которых построен средний раздел номера.

Другой пример – романс «Сжала руки под темной вуалью», рассмотрим в контексте особенностей воплощения поэтического текста.

Стихотворение, которому А. Ахматова, как и многим другим не дает названия, относится к одному из образцов интимной лирики. В основе сюжета – любовная драма, душевные терзания, испытываемые героиней при расставании с дорогим человеком. Передать глубину переживаний, психологическую напряженность, смятение помогают эмоциональные словосочетания «темная вуаль», «сжала руки», «терпкой печалью», «бледна». Чувства героя во второй строфе обозначены через поведение, движения, мимику: «Он вышел, шатаясь, искривился мучительно рот...».

Кульминацией является последняя строфа. Героиня осознает – расставание с любимым подобно смерти. Спокойный ответ возлюбленного в противопоставлении пылкому душевному порыву звучит оскорбительно, что способствует большему усилению драматизма стихотворения.

Музыкальная форма номера – простая трехчастная с сокращенной репризой:

Музыка	A	B	A1
Строфы стиха	I	II-III	III

Первый раздел романса воплощает образ страдающей женщины. Ее растерянность, душевную боль передают диссонирующие гармонии инструментального сопровождения, вторгающееся, словно биение сердца, тихое звучание шестнадцатых (5 такт) в партии фортепиано. Состояние смятения и внутреннего напряжения находит отражение и в вокальной партии. В основе декламационной по природе мелодии лежит поступенное восходящее движение. Открывающая романс, первая фраза развивается в напряженном диапазоне увеличенной кварты. Каждая следующая фраза вокальной партии начинается с новой ступени и является вариантом предыдущей. Неизменно достигая все новой и новой мелодической вершины, она расширяется до диапазона увеличенной октавы в конце первой части романса, завершающейся острым диссонирующим аккордом у фортепиано.

Следующий раздел – взволнованное повествование о произошедших событиях. На фоне «зловещих» аккордов инструментального сопровождения звучит прерываемая частыми паузами вокальная мелодия, приближенная к разговорной речи. Состояние возбужденности передано через прихотливую ритмику (триоли, синкопа), напряженные интонации (увеличенной секунды и уменьшенной терции).

Обновление всех средств выразительности, обусловленное содержанием поэтического текста, содержится во втором эпизоде средней части.

Пульсирующий остигатный ритм шестнадцатых в партии фортепиано передает действия героини, которая бросилась вслед за своим возлюбленным «Я сбежала, перил не касаясь / Я бежала за ним до ворот». Чутко следуя за словом, вокальная мелодия строится из коротких фраз, прерываемых частыми паузами, рисующих задыхающуюся от стремительного бега героиню.

Кульминация романса, совпадающая с точкой золотого сечения, подчеркнута восходящим секстовым скачком в вокальной мелодии, звучащим на *ff*, на фоне пульсирующего ритма шестнадцатых, после которой следует полная боли и безысходности фраза «Уйдешь, я умру», олицетворяющая всю глубину чувств героини. Начинаясь с восходящей малосекундовой интонации, мелодическая фраза имеет нисходящую направленность и ограничивается диапазоном напряженного звучания уменьшенной кварты (до – ре-бемоль – си-бемоль – си-бемоль – ля). Отметим ее особое значение в цикле. Повторение этих же звуков (в несколько измененном виде) встречается в восьмом и девятом номерах цикла. Обреченность интонаций, составляющих основу фразы, позволила обозначить последнюю мотивом «страдания». Мощный выразительный эффект, ощущение звенящей пустоты возникает благодаря выключению аккомпанемента в момент ее звучания.

Репризный раздел повторяет материал первой части (с сокращением), однако характер музыки здесь более драматичный. Острая тритоновая интонация в мелодии солистки, присутствующая в начале романса, звучит здесь более выпукло; увеличенной quartой завершаются обе мелодические фразы – начальная и заключительная. Завершают шестой номер диссонирующие, тихие аккорды, звучащие на большом регистровом расстоянии, словно олицетворяющие образовавшуюся пустоту, бездну в душе героини после ухода любимого.

Подчеркивая выразительную роль фортепианного сопровождения в связи со словом, следует отметить, что в отличие от предыдущих номеров цикла, в данной части отсутствуют вступление, заключение и инструментальные отыгрыши между разделами формы. Это в целом придает

форме номера сжатость, лаконичность, концентрирует внимание слушателя на развитии драматических событий, что максимально отвечает содержанию поэтического текста.

Данные романсы – яркий пример, в котором внимание композитора к поэтическому тексту выражено на выборе музыкально-выразительных средств. Логика музыкального развития отражает сюжетную основу стихотворений. Выделим особую роль речитативно-декламационного начала вокальной партии. В вокальной мелодии эмоциональное состояние героини передано через диссонирующие интервалы и прихотливые ритмические рисунки. Подчеркнем выразительную роль фортепианной партии, которая фиксирует каждый поворот поэтического текста. Резкой сменой фактуры акцентируется смысловая вершина романса «Сжала руки под темной вуалью». Имеется в виду «выключение» фортепианной партии. Данный прием неоднократно встречается в вокальной музыке композитора, является важнейшим выразительным приемом, позволяющим акцентировать «ключевые» моменты музыкально-поэтического высказывания.

Каждая часть цикла Б. Тищенко «Бег времени» определена как стихотворение с музыкой. При этом исследователи обнаруживают «обогащение жанра чертами монолога, а в заключительном эпилоге – элементами арии» [130].

«Шесть стихотворений Анны Ахматовой» Н. Набокова, написанные по мотивам поэмы «Реквием», также передают характерные черты жанра. Музыка номеров в полной мере отражает трагическое содержание поэтического текста. Вокальная партия построена на речитативно-декламационном типе мелодики, что способствует созданию эмоциональной напряженности. Фортепианная партия, не меньше, чем вокальная, несет в себе драматургическую нагрузку в цикле.

Мелодекламацию в массовой музыке можно назвать параллелью к жанру «стихотворения» в академической. Пример – мелодекламация Ах Астаховой в трибьют-альбоме «Я голос – ваш». Современная поэтесса

читает стихотворение «Вечером» под фортепианное сопровождение (композитор Т. Карапетян). Композиция открывается небольшим вступлением, изображающим звездное небо (последовательность нот фа–си–бемоль–ре). Дальнейшее развитие музыкального сопровождения основано на обыгрывании этих трех нот, в точке кульминации звучание усиливается аккордовыми последовательностями.

Другой пример – мелодекламация стихотворения «Двадцать первое. Ночь. Понедельник» (читает Антон Тарасов). Здесь в качестве сопровождения используется не фортепиано, что свойственно для данного жанра, а звучание струнного квартета. В целом, для мелодекламаций характерно музыкальное сопровождение, что усиливает передачу эмоционального строя стихотворения.

Подведем некоторые итоги.

1. В академической музыке жанровая принадлежность камерно-вокальных сочинений определяется композиторами в названии опусов – романсы, стихотворения, монологи, песни нашли отражение. Ведущим жанром становится романс. В этом жанре воплощается интимность, исповедальность, психологическая глубина ахматовской лирики. Большинство романсов обогащаются чертами других жанров, что продиктовано содержанием поэтического текста. Это способствует раскрытию глубинных подтекстов поэзии и созданию многогранности образов. Особое место занимает жанр «стихотворения», что обусловлено многогранностью ахматовского творчества.

2. В массовой музыке поэзия А. Ахматовой воплощена в следующих жанрах – камерная лирика, эстрадная песня, песни в танцевальных ритмах, монолог, баллада, мелодекламация. Инструментальное решение опусов в массовой музыке часто приобретает симфонический размах, что придает данным сочинениям особую ценность.

3. Монологическое начало – ключевая особенность ахматовской лирики. Ведущим жанром воплощения поэзии А. Ахматовой в массовой музыке

становится монолог, позволяющий в максимальной степени раскрыть исповедальный, медитативный и сосредоточенный характер ее лирики. Эмоциональная характеристика ахматовской поэзии воплощена в трех внутривидовых классификациях эстрадного монолога – драматический, лирический, медитативный. Образная сторона лирики воплощается в жанрах монолог-обращение и монолог-размышление. Основным носителем драматургического развития в монологе становится вокальная партия, для которой характерная интонационная выразительность – использование широкого диапазона, мелодических распевов, речитативных элементов. Детализированность инструментального сопровождения также способствует раскрытию внутреннего мира героя.

ГЛАВА 2.

ТВОРЧЕСТВО А. АХМАТОВОЙ В ТЕКСТАХ КУЛЬТУРЫ: АКАДЕМИЧЕСКАЯ И МАССОВАЯ МУЗЫКА, КИНЕМАТОГРАФ

2.1. Подходы к воплощению ахматовских текстов*

В данной главе рассмотрены особенности претворения творческого наследия Анны Ахматовой в академической, массовой музыке и кинематографе на основе двух подходов: особенностях работы со структурой поэтического первоисточника и актуализацией средств музыкальной выразительности при воплощении фольклорной лирики поэтессы.

Различные подходы к поэтическому тексту, имеющие свои закономерности и особенности, обусловлены не только исторической эпохой, но и индивидуальными чертами творческого метода того или иного композитора. Основываясь на особенностях воплощения ахматовских текстов в академической и массовой музыке выделим в работе с первоисточником три аспекта:

1. Литературный текст остается без изменений.
2. В первоисточник вносятся частные незначительные изменения слов и/или вводятся повторы.
3. Первоисточник претерпевает значительные изменения, фактически рождается новый текст.

Перечисленные выше методы работы над литературным первоисточником, нашли отражение в вокальных жанрах академической и массовой музыки, поэтической основой которых стала лирика А. Ахматовой. К примерам первого подхода относится большинство романсов камерно-

* В тексте данного параграфа использованы материалы ранее опубликованной статьи: Ситалова, А. Н. Принципы работы со стихотворениями Анны Ахматовой в вокальных произведениях академической и массовой музыки // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2022. – № 2. – С. 64–68.

вокальных циклов: С. Прокофьев («Пять стихотворений А. Ахматовой для голоса с фортепиано»), Б. Целковников («Вечер разлук»). С. Слонимский («Семь романсов на стихи Анны Ахматовой», «Десять стихотворений Анны Ахматовой», «Четыре романса на стихи Анны Ахматовой», «Русские элегии Анны Ахматовой»).

Особого внимания заслуживает претворение второго метода работы с литературным первоисточником в камерно-вокальном цикле «Семь романсов на стихи Анны Ахматовой» С. Слонимского. В двух романсах композитор изменил структуру поэтического текста, что повлияло не только на формообразование номеров, но и подчеркнуло эмоционально-смысловую идею стихотворений. В третьем номере «Лучше б мне частушку задорно выкликать» композитор повторяет две последние строки стихотворения, в которых упоминается «белая сирень», что подчеркивает трагический смысл содержания номера. В стихотворении, которое стало поэтической основой заключительного романса, особую ценность представляет словосочетание «душный хмель». Именно в ней емко и многогранно поэтессой отражено эмоциональное состояние лирической героини, переживающей тяжелую любовную драму и стоящую на грани жизни и смерти. Данная фраза имеет важное значение и в романсе. Словосочетание «душный хмель» вынесено композитором в название номера и многократно воспроизведено в партии солистки в заключительном разделе, являющегося своего рода кодой. Отметим, что четырехкратное повторение попевки «душный хмель» еще в большей степени усиливает и углубляет эмоции лирической героини стихотворения. Драматизм усиливается через достижение новых мелодических точек в вокальной партии и использованию специальных знаков нотации (крестики), означающих переход последней фразы на крик, так как ее пропевание не представляется возможным. Незначительные изменения поэтического текста, позволили С. Слонимскому в большей степени усилить эмоциональный тон стихотворений.

Введение повторов – один из методов работы композитора Л. Бобылева. Уже в первом номере камерно-вокального опуса «Шесть монологов», поэтической основой которого стало первое из трех стихотворений ахматовского цикла «Смятение», композитор вводит повтор слова «душный», тем самым усиливая эмоциональное напряжение героини. Повторение фразы «О вечере разлук» во втором номере подчеркивает трагический финал любовных отношений героев. Основа четвертого монолога – стихотворение «Белой ночью». Заключительное четверостишие построено на контрасте – поэтесса описывает перепады своего настроения: все потеряно, но она была уверена, что возлюбленный вернется. Парадоксальность этого утверждения подчеркивает нервную, отчаянную интонацию стихотворения. Композитор, введя повтор последних двух строк, в большей степени усиливает эмоциональный тон, который был заложен Ахматовой. Поэтическая основа пятого романса камерно-вокального сочинения «Шесть монологов» – второе стихотворение из цикла «Смятение» А. Ахматовой. Расширение фраз поэтического первоисточника с помощью повторов словосочетаний «не любишь», «не хочешь смотреть» усиливают эмоциональное напряжение героини стихотворения, подчеркивают ее волнение и тревогу. С помощью данных фраз композитор создает кольцевую структуру первого четырехстишия, в еще большей степени заостряя внимание слушателей на спектр чувств героини. О том насколько дорог для героини ее возлюбленный говорит повторение фразы «твои сухие, розовые губы» в заключительном номере цикла. Введение повторов позволяет композитору усилить эмоциональное состояние, которым наполнена душа покинутой женщины.

Особый интерес представляет романс «Колыбельная» камерно-вокального цикла В. Ходоша «Подслушанное» на стихи А. Ахматовой. Либретто номера составлено из двух стихотворений поэтессы, написанных в 1915 и 1949 годах и названных «Колыбельная». Поэтический текст позднего стихотворения в романсе преобразован композитором в кольцевую структуру, что обусловлено семантикой жанра колыбельной. В заключительном разделе

романса композитор вводит дополнительный текст из междометий «Баю-бай. Баю-бай. Бай, бай, бай», который способствует еще большему успокоению и переходу ко сну (см. таблицу 4).

Таблица 4

Работа с текстом романса «Колыбельная»

У В. Ходоша	У А. Ахматовой
Колыбельная	Колыбельная
Далеко в лесу огромном, Возле синих рек, Жил с детьми в избушке тёмной Бедный дровосек. Младший сын был ростом с пальчик, – Как тебя унять, Спи, мой тихий, спи, мой мальчик, Я дурная мать. Я над этой колыбелью Наклонилась черной елью. Наклонилась черной елью, Я над этой колыбелью. Бай, бай, бай, бай! Ай, ай, ай, ай... Я не вижу сокола Ни вдали, ни около. Ни вдали, ни около, да, Я не вижу сокола, да... Бай, бай, бай, бай! Ай, ай, ай, ай... Долетают редко вёсти К нашему крыльцу, Подарили белый крестик Твоему отцу. Было горе, будет горе, Горю нет конца, Да хранит святой Егорий Твоего отца. Я над этой колыбелью Наклонилась черной елью.	Далеко в лесу огромном, Возле синих рек, Жил с детьми в избушке тёмной Бедный дровосек. Младший сын был ростом с пальчик, – Как тебя унять, Спи, мой тихий, спи, мой мальчик, Я дурная мать. Долетают редко вёсти К нашему крыльцу, Подарили белый крестик Твоему отцу. Было горе, будет горе, Горю нет конца, Да хранит святой Егорий Твоего отца. <1915> Колыбельная Я над этой колыбелью Наклонилась черной елью. Бай, бай, бай, бай! Ай, ай, ай, ай... Я не вижу сокола Ни вдали, ни около. Бай, бай, бай, бай! Ай, ай, ай, ай... 26 августа 1949 (днем) Фонтанный дом

Наклонилась черной елью Я над этой колыбелью. Бай, бай, бай, бай! Ай, ай, ай, ай... Я не вижу сокола Ни вдали, ни около. Ни вдали, ни около, да, Я не вижу сокола Бай, бай, бай, бай! Ай, ай, ай, ай... Баю-бай, баю-бай. Бай, бай, бай.	
---	--

Либретто камерно-вокального цикла «Шиповник цветет» составлено Т. Смирновой из стихотворений одноименного цикла поэтессы.

Тема «встречи/невстречи» – сквозная в ахматовском сочинении. Ведущей она становится и в камерно-вокальном цикле. В качестве поэтической основы вокального опуса становятся два стихотворения – «Другая песенка» и «Первая песенка». Отметим, что способы работы с текстом стихотворений оказали влияние на усиление эмоционального тона, композицию цикла в целом.

Важное значение в поэтическом тексте камерно-вокального сочинения приобретает эпиграф к «Другой песенке» – пятому по счету стихотворению ахматовского цикла поэтессы. В данном эпиграфе, который положен в основу «Прелюдии» и «Постлюдии», спрятан ключ не только к пониманию заглавия цикла поэтессы, но и камерно-вокального цикла Т. Смирновой. Незначительные изменения, которые композитор вносит в текст, играют важную роль в формировании и раскрытии образа лирической героини. Так, ее смятение передано через недосказанную, оборванную на полуслове фразу в начале номера. Введение фраз «Той невражды в память» и «шиповник посажу» подчеркивает остроту душевной боли героини и важность происходящих в ее жизни печальных любовных событий.

У Т. Смирновой Не сказан... несказанные речи Я больше не твержу Но в память той невестречи Той невестречи в память Шиповник посажу Шиповник посажу	У А. Ахматовой Несказанные речи Я больше не твержу. Но в память той невестречи Шиповник посажу.
--	---

Пятое стихотворение ахматовского цикла «Другая песенка» становится поэтической основой следующего номера камерно-вокального сочинения. Противопоставление и контраст ведущей ахматовской темы композитор усиливает благодаря введению первого четверостишия перед заключительным. В данном случае повтор оказывает влияние не только на эмоциональную составляющую романса, но и на его форму.

В текст «Первой песенки» композитор вносит незначительное, едва уловимое изменение – повтор местоимения «мне». Этот нюанс играет важную роль – раскрывает взаимоотношения между возлюбленными.

Структурные изменения поэтического текста в музыкальном воплощении обнаруживаются в камерно-вокальном цикле Б. Целковникова «Вечер разлук». В первом номере «Каждый день по-новому тревожен» композитор опускает второе четверостишие, в котором появляется характеристика возлюбленного («глаз твоих зеленых»). На наш взгляд, композитор намеренно оставляет за чертой романса данные строфы, чтобы акцентировать внимание слушателя на героине и ее чувствах. В четвертом романсе «Прости» композитор повторяет две последние строки первой и третьей строф («Ты опоздал на много лет, но, все-таки, тебе я рада» и «Прости, прости, что за тебя я слишком многих принимала»), которые воспринимаются как ключевые. О трепетном отношении героини к возлюбленному говорит замена слова «дремавший» на «любимый» в романсе «Первый луч».

Замыкающую функцию заключительного романса «Твой белый дом и тихий сад оставлю» Б. Целковников подчеркивает повторением первого четверостишия, и тем самым создавая трехчастную форму.

Рассмотрим методы работы с поэтическим текстом в цикле И. Рогалева «Подорожник». Излюбленный прием – повтор. Использование данного метода позволяет композитору подчеркнуть ключевые фразы поэтического текста. Купюра первых двух строф третьего четверостишия в первом номере способствует эмоциональному напряжению. Опустив строки, в которых говорится о некоем городе, названном строгим, многоводным, темным (здесь явно речь идет о дорогом сердцу Ахматовой Петербурге), композитор как бы раздвигает границы действия поэтического текста.

Во втором номере, поэтическая основа которого стихотворение «Черная вилась дорога», композитор опускает несколько строк, описывающих путь, тем самым появляется динамика в развитии сюжета.

Поэтическое либретто последнего номера цикла составлено композитором из стихотворения «Сразу стало тихо в доме» и заключительной части поэмы «У самого синего моря». Стихотворение «Сразу стало тихо в доме» имеет форму фрагмента. Вводя строки из поэмы, композитор строит сюжетную линию, которая имеет трагический финал. Отметим, что композитор в трех романсах вводит вокализ, что способствует усилению эмоционального напряжения.

Обратимся к интерпретации поэзии Ахматовой в массовой музыке. Примером сплава двух стихотворений в новый текст служит песня «Виновник», написанная В. Евзеровым для В. Леонтьева (см. нотное приложение, пример 8). Поэтическое либретто музыкальной композиции составили первые два четверостишия «Подражание корейскому» (1958), ставшие основой куплетов, а в качестве припева послужило последнее четверостишие «Еще об этом лете» (1962). Необходимо отметить, что в тексте есть незначительные преобразования, обусловленные изменением лица повествователя (с женского на мужское). Подчеркнем замену «страшных дней» на «славных дней», что имеет важное значение в формировании эмоционального поля поэтического текста.

Еще одно обращение В. Евзерова к поэзии А. Ахматовой – песня «В ту ночь» в исполнении В. Леонтьева. В одноименном стихотворении композитор опустил третье четверостишие, а многократный повтор первой строчки «В ту ночь мы сошли друг от друга с ума» в заключительной части песни действует убаюкивающе, погружая в состояние неги.

Романс А. Рыбникова «О жизнь без завтрашнего дня», прозвучавший в художественном фильме «Жизнь одна» (реж. В. Москаленко, 2003), представляет собой компиляцию двух ахматовских стихотворений – «О жизнь без завтрашнего дня» и «Путник милый, ты далече» (композитор использовал заключительное четверостишие стихотворения). Данное четверостишие служит средством раскрытия образа героини, усиливает ее душевные волнения. Замена фразы «То словно брат. Молчишь, сердит» на «То словно брат сидишь, молчишь» меняет эмоциональный тон стихотворения, делая его более мягким (см. нотное приложение, пример 9).

Примером, в котором при составлении текста песни используются элементы нескольких стихотворений, является песня С. Сургановой «Путник милый». Поэтическая основа композиции составлена из одноименного сочинения А. Ахматовой и четырех строф поэта Т. Хмельник, придающих песне современное звучание. Музыкальную композицию завершает последнее четверостишие А. Ахматовой, выполняющее функцию объединения двух предыдущих частей в единое целое (см. таблицу 5).

Таблица 5

Работа с текстом А. Ахматовой в песне «Путник» С. Сургановой:

Текст стихотворение А. Ахматовой «Путник милый»	Текст песни в варианте С. Сургановой	Трактовка формы, инструментовка
Путник милый, ты далече, Но с тобою говорю. В небесах зажглися свечи Провожających зарю. Путник мой, скорей направо Обрати свой светлый взор:	Путник милый ты далече, Но с тобой я говорю. В небесах зажглися свечи, Провожających зарю. Путник мой скорей на право Обрати свой светлый взор.	Вступление А Фортепиано Фортепиано в высоком регистре

Здесь живет дракон лукавый, Мой властитель с давних пор.	вставка Там живет дракон лукавый Мой властитель с давних пор.	
А в пещере у дракона Нет пощады, нет закона. И висит на стенке плеть, Чтобы песен мне не петь. И дракон крылатый мучит, Он меня смиренью учит, Чтоб забыла дерзкий смех, Чтобы стала лучше всех.	А в пещере у дракона Нет пощады нет закона. И весит на стенке плеть, Чтобы песен мне не петь. И дракон крылатый мучит Он меня смиренью учит, вставка Чтоб забыла детский смех, Чтоб стала лучше всех.	А Добавился оркестр и ударник Фортепиано Фортепиано в высоком регистре
	Ср часть Ты слишком уверен в своих руках Ты думаешь хватит сил. Нажатым ладони бросать меня В прах гостеприимных могил. И ты уверен в своих правах Увенчивать и свергать Ты хочешь быть богом хотя бы в словах, Огнём заливая снега,	В Оркестр
	Но знаешь твоя рука не сильней, Той что хранит меня. И я повинуюсь, одной лишь ей, Стою, не боясь огня. И я лишь ей покоряюсь одной, Спокойно встречу твой взгляд. Мне жизнь возвратят за той стеной, Где вечно сияет сад.	А ₁
	Инструментальная вставка скрипка	Кульминация на импровизационном развитии основной тем. Соло скрипки и оркестр
Путник милый, в город дальний Унеси мои слова, Чтобы сделался печальней Тот, кем я еще жива.	Путник милый в город дальний Унеси мои слова Чтобы сделался печальней тот, Кем я еще жива	Вступление А. Кода

Подчеркнем некоторые изменения текста стихотворения Ахматовой, влияющие на восприятие смысла песни. Так, фраза «с тобою говорю» заменена на «с тобой я говорю», что является стилистически нейтральным и придает современную окраску; изменение пространственного расположения дракона указывает замена «здесь» на «там». В четвертой строфе словосочетание «дерзкий смех» заменено на «детский смех», таким образом, меняется характер лирического субъекта – у Ахматовой он вызывающий, самоуверенный, бесстрашный, у Сургановой – мягкий, нежный. Можно говорить о том, что в песне «Путник милый» формируется своеобразный диалог двух поэтов – Анны Ахматовой и Татьяны Хмельник.

Изменения в тексте песни «Путник», созданной группой «Сурганова и оркестр», повлияли на жанр, привнося в него синтетичность, где сочетаются черты баллады и лирического монолога обращения. Эта двойственность определена в поэтическом тексте за счет соединения стихотворения А. Ахматовой с текстом Т. Хмельник. Балладность и даже сказочность проявляется в образности Ахматовой: это путник, дракон, пещера. На самом деле дракон – это метафора, воспроизводящая образ возлюбленного, который пытается завоевать, поработить, лишить свободы лирическую героиню: «А в пещере у дракона / Нет пощады нет закона/И весит на стенке плеть/Чтобы песен мне не петь / И дракон крылатый мучит /Он меня смиренью учит». Текст Т. Хмельник напротив отсылает к жанру монолога – страстному обращению героини к возлюбленному: «Ты слишком уверен в своих руках /Ты думаешь хватит сил. /Нажатым ладони бросать меня /В прах гостеприимных могил /И ты уверен в своих правах /Увенчивать и свергать /Ты хочешь быть богом хотя бы в словах /Огнём заливая снега»

В результате сформировалась вокально-инструментальная композиция с достаточно сложной формой, сочетающей черты куплетно-строфической и трехчастной с варьированной репризой и кодой (см. таблицу 6).

Таблица 6

Структурные особенности песни «Путник» («Сурганова и оркестр»)

Текст Ахматовой		Текст Хмельник		Инструментальная вставка	Текст Ахматовой
1 строфа	2 строфа	3 строфа	4 строфа		5 строфа
А	А	В	А ₁	Развитие темы А	А
Раздел А трехчастной формы		Средний раздел трехчастной формы	Варьированная реприза	Кульминация	Кода
Балладность		Черты монолога-обращения			Балладность

Песня решена в роковой стилистике, как и все творчество С. Сургановой. Рассмотрим динамику развития песни. Первые две строфы, тяготеющие к жанру баллады, не лишены иллюстративности, что проявляется не только в поэтическом тексте, но и в мелодии с чертами сказового речитатива, внезапном переключении образа на словах «Там живет дракон лукавый. Мой властитель с давних пор». Музыкально это сделано через внезапную модуляцию в отдаленную тональность, предваряемую звучанием фортепиано в высоком регистре. Если первая строфа сопровождается фортепиано, то во второй подключается оркестр, создавая динамику развития. Черты монолога в среднем разделе формы создаются как сменой ритмики стиха, так и типом мелодии, основанной на декламационности. Реприза проходит как продолжающееся развитие. Она плавно переходит в большую инструментальную вставку иллюстративного характера, развивающую основную тему песни. Кода предельно сжата. Возвращает в первоначальное образное и эмоциональное состояние.

В песне «Я сошла с ума, о мальчик странный» из сериала «Капитанские дети» (реж. В. Никифоров, 2006, комп. В. Давыденко, автор и исполнитель песен К. Габриэль) используется повтор последнего четверостишия, выполняющего роль припева. Это изменение наблюдается в песне «Еще весна

таинственная мледа» из этого сериала. В данном случае повтор способствует усилению эмоционального тона.

В песне «Бессонница» («Где-то кошки жалобно мяукают») из сериала «Капитанские дети», решенной в бардовской традиции, за счет работы с текстом (повторение первой строфы ахматовского текста в конце песни), возникает двойственная трактовка формы. У Ахматовой три равнозначных строфы (А-В-С). В песне они объединены по другому принципу, создавая форму второго плана (см. таблицу 7).

Таблица 7

Структурные особенности песни «Бессонница»

Структура текста А. Ахматовой		
А	В	С
Трактовка песенной формы		
Куплетная форма		
А-В	С	А
1 куплет	Припев	Повторение первого куплета
Трехчастная форма		
А	В контрастная середина	А сокращенная реприза

Повтор последних строк каждого четверостишия в романсе Д. Тухманова «Не вернуть» создает эмоциональное напряжение. Повторяющиеся фразы сопровождаются такими музыкальными средствами выразительности как достижение новых мелодических вершин в вокальной партии и увеличению регистрового диапазона фортепиано, что способствует обнажению душевных переживаний лирической героини.

Рассмотрим способ работы с поэтическим текстом в песне Д. Тухманова «Смятение». В одноименном стихотворении А. Ахматовой композитор делает купюру (второе четверостишие второго триптиха), меняет порядок четверостиший. Завершает песню второе стихотворение, которое начинается риторическим вопросом, а затем следует риторическое восклицание. Таким образом, ураган эмоций, который поэтесса создает в третьем триптихе,

вырывается наружу, что способствует накалу всех чувств и эмоций. Многократно повторяющаяся фраза «была крылатой» – подчеркивает разочарование лирической героини в любви.

В песне современной грузинской исполнительницы Меги Гогидзе «Я не любви твоей прошу» наблюдаем сплав двух стихотворений – первого четверостишия «Я не любви твоей прошу» 1914 года и «Я улыбаться перестала» 1915 года. Заключительные строки последнего стихотворения «Затем что нестерпимо больно / Душе любовное молчанье» повторяются несколько раз, что одновременно с надрывным пением создает состояние напряжение и тревожность.

Интересен подход к поэтическому первоисточнику в номерах трибьют-альбома «Я – голос ваш». Так как жанровая принадлежность большинства номеров – песня, это определило принципы работы с поэтическим первоисточником. В качестве припева той или иной песни выступают строфы, в которых в большей степени сконцентрирована идея или яркая эмоция ахматовского стихотворения.

В первом номере в функции припева выступило начальное четверостишие стихотворения «Памяти М. Булгакова». Именно здесь Ахматова ярко отразила свое восхищение Булгаковым-поэтом и человеком. В номере «Дверь полуоткрыта...» как припев выступает третье четверостишие, наполненное надеждой на позитивный исход сложившейся ситуации.

Поэтическая основа песни «Реквием» – несколько эпизодов одноименной ахматовской поэмы. Припев – четверостишие, в котором ярко проявляется мотив раздвоения сознания героини. Боясь сойти с ума от происходящего, она смотрит на себя как бы со стороны.

Два стихотворения – «Приходи на меня посмотреть» и «Углем наметил на левом боку» (у Ахматовой стихотворения без названия) – поэтическая основа пятого трека, исполнительницей которого стала Лолита. Использование первого и заключительного четверостишия стихотворения «Приходи на меня посмотреть» как основы текста припева усиливают

динамику эмоционального состояния персонажа. Этому способствуют восходящие интонации в вокальной партии, что придает характеру силу и уверенность в преодолении всех жизненных обстоятельств.

Подведем итоги:

1. В вокальных сочинениях академической и массовой музыки на стихи А. Ахматовой обнаруживаются три формы взаимодействия со стихотворным текстом: литературный текст остается без изменений; в первоисточник вносятся частные незначительные изменения слов и/или вводятся повторы; первоисточник претерпевает значительные изменения, фактически рождается новый текст.

2. Изменения в поэтическом первоисточнике усиливают эмоциональную сторону стихотворения, рождают новые формы, что в свою очередь, позволяет композитору сделать акцент на чувствах и переживаниях лирической героини. Углублению и большей выразительности поэтического смысла способствует взаимодействие разных стихотворений в рамках одного музыкального сочинения.

3. Работа с текстом, основанная на соединении в одном произведении двух поэтических источников из лирики А. Ахматовой или другого автора, способствует усложнению музыкальной формы или появлению формы второго плана, влияет на жанровые особенности песни в плане синтеза жанров, динамику драматургии произведения. Эта закономерность особенно ярко проявляется в вокальных жанрах массовой музыки.

2.2. Особенности работы с фольклорной лирикой*

В начале XX века у поэтов возрос интерес к народному творчеству. К фольклорной тематике обращаются А. Белый, А. Блок, С. Есенин, М. Цветаева. Особое преломление народные традиции находят в произведениях А. Ахматовой, что позволяет выявить специфические подходы к воплощению ее поэтических текстов в академической и массовой музыке и определяют цель параграфа – актуализация средств музыкальной выразительности, способствующих воплощению фольклорной лирики А. Ахматовой в камерно-вокальных жанрах академической и массовой музыки.

В первом параграфе работы есть упоминание о воспроизведении в поэзии автора таких народных жанров как частушка, колыбельная. Отмечена особая жанровая категория, проходящая через все творчество А. Ахматовой – «песенка». Как отмечают исследователи: «Темы, образы, язык, стихотворный строй народной поэзии помогают полнее выразить лирическое настроение и эмоциональное состояние героини, что подчеркивает близость народного мироощущения поэтике Ахматовой» [43, с. 63]. Фольклорное начало, имеет важную роль в поэзии А. Ахматовой. Данный пласт наследия автора привлек композиторов.

Впервые «деревенская» лирика А. Ахматовой появилась в цикле «Четки» А. Лурье. В первом параграфе исследования указано, что известна первая тетрадь цикла, включающая пять номеров «Шуточная», «Поминальная», «Окарина», «Протяжная», «Частушка». В качестве поэтической основы композитор избирает стихотворения «Я с тобой не стану пить вино» (1913), «Как соломинкой, пьешь мою душу» (1911),

* В тексте данного параграфа использованы материалы ранее опубликованных статей: Ситалова, А. Н. Интерпретация фольклорной лирики Анны Ахматовой в академической и массовой музыке // Kant: Social Science & Humanities. – 2023. – № 4. – С. 68–73; Ситалова, А. Н. Поэзия Анны Ахматовой в популярной песне // Музыка в пространстве медиакультуры: сборник материалов IX Международной научно-практической конференции 15 апреля 2022 года / Краснодар. гос. ин-т. культуры: ; ред. кол.: Т. Ф. Шак, О. Н. Безниско. – Краснодар : КГИК, 2022 – С. 169–175.

«Потускнел на небе синий лак» (1912), «Песенка» («Я на солнечном восходе») (1911), «Лучше б мне частушки задорно выкликать» (1914). Жанровая принадлежность стихотворений воплощена композитором в цикле, что нашло выражение в названии номеров и выборе средств музыкальной выразительности – вокальная партия строится на речитативе, тонко следуя поэтическому ритму и интонации, сложный и переменный размер. Таким образом, А. Лурье делает акцент на сути поэтического слова. Отметим, что принципы воплощения фольклорной лирики, заложенные композитором – использование сложного и переменного размера, чуткое следование за поэтическим текстом, изобилие кластеров в фортепианной партии, напоминающих колокольное звучание – все это найдет продолжение в творчестве других композиторов, особенно С. Слонимского. Подчеркнем, особое отношение композитора к поэзии и личности А. Ахматовой, которую он считает «Огромным поэтом, с большим поэтическим наследством» [37, с. 9].

Фольклорная лирика нашла яркое воплощение в вокальном цикле «Семь романсов на стихи Анны Ахматовой» С. Слонимского. Цикл «Шесть романсов на стихи Анны Ахматовой» был создан С. Слонимским в 1969 году и впервые исполнен Н. Юреновой (партию фортепиано играл автор) в Малом зале Ленинградской филармонии 18 декабря того же года. Важно отметить, что романс «Белой ночью» композитор написал значительно позже, в 1986 году, благодаря чему композиция приобрела большую завершенность и цельность.

Вокальный цикл не принадлежит к типу так называемых сюжетных циклов. «Семь романсов на стихи Анны Ахматовой» следует отнести к циклам, основанным на тематическом принципе объединения частей, в котором раскрывается тема несчастной любви женщины.

Из ранних сборников поэтессы, вышедших в первой четверти XX века «Вечер», «Четки», «Белая стая», «Anno Domini», С. Слонимский отбирает

семь стихотворений: «Белой ночью», «О том, что сон мне пел», «Лучше б мне частушки задорно выкликать...», «Я не даром печальной слыву», «Я с тобой не стану пить вино...», «Твой белый дом и тихий сад оставлю...», «Душный хмель». В избранных композитором стихотворениях, образующих последовательную линию развития, остро, и в то же время в лаконичной форме выражен внутренний конфликт, отражающий различные эмоциональные грани любовного чувства, носителем которых становится лирическая героиня.

В общей компоновке частей цикла первый романс выполняет функцию экспозиции образа главной героини, переживающей несчастную любовь, печальный исход которой предreshен. Следующие номера цикла содержат раскрытие мыслей, чувств любящей женщины. Второй номер – воплощение чувственных переживаний героини. Третий романс – мечта героини о тихом семейном счастье. Четвертый номер воспринимается как отголосок предчувствия невозможности любви, ее счастливого продолжения, и это первая кульминация цикла. Пятый романс – воплощение кокетства и очарования героини. В роли «лирического центра» произведения выступает шестой романс, демонстрирующий душевную стойкость героини, ее преданность возлюбленному. Заключительный номер – кульминация цикла, эмоциональный финал, итог, воплощающий одновременно безысходность и непокорность характера героини.

По словам В. Фрумкина «Обращение к «разноплановым» стихам ранней А. Ахматовой позволило Слонимскому соединить в одном произведении существенные для его творчества (и до того жившие в нем порознь) две стиливые сферы» [200, с. 35]. Первая связана с лирикой романсового склада, вторая – с областью фольклора. На объединении и взаимодействии двух сфер создается драматургия этого цикла. Лирическая сфера сосредоточена в первом, втором, четвертом, шестом номерах. Вторая – это третий, пятый и седьмой романсы.

Выявим особенности воплощения фольклорной лирики, которая сосредоточена в третьем, пятом и седьмом романсах. В качестве поэтического первоисточника композитор избирает стихотворения «Лучше б мне частушку задорно выкликать», «Я с тобой не стану пить вино», «Муж хлестал меня узорчатым...» (у С. Слонимского романс имеет подзаголовок «Душный хмель»).

Тема стихотворений – любовь. Первое – это песнь о любви обыкновенной деревенской женщины, иронично рисующей картины возможного семейного будущего с возлюбленным. Героиня стихотворения колкая, откровенная, готовая задорно «выкликать частушки». В следующем номере «Я с тобой не стану пить вино» А. Ахматова вновь создает образ кокетливой, озорной крестьянской девушки, привлекающая возлюбленного, приотворив дверцу в мир своих девичьих желаний. Стихотворение «Муж хлестал меня узорчатым...» повествует о горькой женской доле женщины, обреченной на жизнь с нелюбимым мужем. Жена-узница, обуреваемая сильными желаниями, ждет у окна возлюбленного.

«Лучше б мне частушку задорно выкликать» – третий номер цикла.

У А. Ахматовой стихотворение не имеет названия, композитор дает заглавие романса по первой строчке. «Лучше б мне частушки задорно выкликать» Восемь строк стихотворения поделены на четыре самостоятельные строфы, однако вторая половина стиха – инвариант первой.

В тексте – это повторение слов: «Лучше б мне...», «А тебе...», в музыке – оstinatное повторение звуков. Двухчастность поэтического текста нашла отражение и в музыке номера, композиционная структура которого представляет собой куплетно-вариационную форму:

Музыка	Вст.	А	А1
Строфы стиха		I-II	III-IV

Композитор, используя текст без изменения, повторяет две последние строки стихотворения, в которых упоминается «белая сирень» (белый цвет у А. Ахматовой – цвет смерти [222]), тем самым подчеркивая трагический смысл содержания номера.

Фольклорное начало, присущее поэтическому тексту, органично воссоздается композитором в музыке данной части цикла. В числе средств выразительности, воплощающих частушечное, народное начало – переменность размера, ладовая переменность, органическая неквадратность построений, свойственная народной музыке (3+3, 5+5), широкие ходы, скачки в вокальной мелодии в сочетании с многократным повторением одного звука, имитирующего скороговорку, присутствие речевых интонаций, четкая ритмика.

Романс открывается ярким фортепианным вступлением активного характера, погружая слушателя в атмосферу частушечной пляски. Куплеты номера содержат по два контрастных раздела – задорного, частушечного и лирического, певучего. При этом контраст очевиден как на уровне мелодики вокальной партии, так и аккомпанемента. Вокальная мелодия первого раздела, дублируемая партией фортепиано, представляет собой синтез пения и речитатива. Интонационной основой лирической части, служит материал фортепианного вступления. Мелодия вокальной партии представляет собой точное повторение верхнего голоса фортепианного вступления, только на другой высоте. При этом контраст между частями куплета подчеркнут динамически (*f* первого и *mf* второго раздела), фактурой инструментального сопровождения (дублировкой вокальной мелодии в первом разделе и аккордовой поддержкой во второй части), что в целом способствует рельефности, красочности музыкально-поэтического образа номера. Как и в предшествующей части цикла, вокальная мелодия завершается восходящим квинтовым ходом (см. нотное приложение, пример 10).

Стихотворение «Лучше б мне частушку задорно выкликать...» в цикле «Восемь романсов на стихи Анны Ахматовой» использует и современный петербургский композитор Д. Золотницкий. Поэтический текст стилизован под народную песню с нотками лукавства и озорства. Для номера характерна неквадратность построений, переменность метра. Особенность ритмического строения вокальной партии – синкопирование. Данный прием придает характеру музыки особую легкость. В партии голоса реализован еще один характерный прием для народной песни – глиссандирование и ниспадающие интонации в окончании музыкальных фраз. Партия фортепиано, фактура которой – бас-аккорд, выполняет роль гармонической поддержки.

Данный поэтический текст лег в основу вокального цикла на стихи разных авторов «Звенидень» Ю. Фалика. Композитор трактует стихотворение в жанре причета (жанровая принадлежность обозначена в названии номера). Отметим, что номер исполняется *a capella*. Партия фортепиано выполняет связующую роль между частями номера и обрамляет композицию. Для первого раздела номера характерна эмоциональная напряженность. Мелодическая линия вокальной партии имеет нисходящую направленность. Секундовые интонации, восходящие скачки, подчеркнутые синкопированной ритмикой, способствуют передаче эмоционального надрыва. Композитор не устанавливает размер и такты, что дает ритмическую свободу при исполнении, свойственную жанру причета. Во втором разделе напряженность становится не такой выраженной. Здесь мелодическая линия отражает содержание поэтического текста. В стихотворении упоминается об укачивании ребеночка и в мелодии появляются интонации, характерные для жанра колыбельной. Кода основана на мерном покачивании интонаций четвертными длительностями, что приводит в состояние покоя.

Следующий номер «Я с тобой не стану пить вино» возвращает образ кокетливой, озорной крестьянской девушки. Вновь, как и в третьем номере, героиня привлекает возлюбленного, приотворив дверцу в мир девичьих желаний. Здесь представлены ситуации бытовые, простонародные, а сам романс – частушечного характера. Восьмистишие А. Ахматовой имеет ярко выраженное деление пополам. В первой части представлены образы разгульной простоты, с подчеркнутым «а у вас». Во второй, начинающейся со слов «а у нас», – образы сельской жизни. Отмеченные контрасты и противопоставления подчеркнуты и в музыке: скерцозность в первой части, песенность и певучесть во второй. Романс, имеющий простонародный характер, снимает напряжение после кульминации в предыдущем номере.

Строение поэтического текста обусловило композиционную структуру номера, написанного в простой двухчастной форме:

Музыка	Вст.	А	В
Строфы стиха		I	II

Яркое, озорное фортепианное вступление открывает романс. Стремительный хроматический «взлет» шестнадцатых, высокая тесситура вступления рисуют образ кокетливой деревенской девушки. Партия голоса, лишь изредка поддерживаемая фортепиано, продолжает раскрывать образ героини. Кокетства и игривости исполнена фраза «Оттого что ты мальчишка озорной», построенная на обыгрывании III мажорной и минорной ступени лада. Скерцозность, остроту звучания первой части придают небольшие проигрыши фортепиано, которые впервые звучали во вступлении, основанные на противоположном хроматическом движении верхнего и нижнего голосов.

Вторая часть романса по характеру противоположна первой. На фоне инструментального сопровождения, выполняющего роль педали,

разворачивается вокальная мелодия широкого дыхания. Такт с ярким секстовым ходом и обратным возвращением на квинту уравнивается следующим, в диапазоне кварты. В музыке, вслед за поэтическим текстом, воссоздается стремление героини придать своему облику характер смиренности, сдержанности. Однако, присущее ей озорство «прорываются» наружу: свидетельством последнего является вторгающийся в партию сопровождения материал вступления (хроматический «взлет» шестнадцатых). Истинное «лицо» героини демонстрирует и вокальная партия: песенная, размеренная мелодия солистки неожиданно завершается фразой из первого куплета (построенной на обыгрывании III ступени лада) с последующим мелодическим «взлетом» к VII ступени лада.

Завершающий романс, яркий восходящий ход на увеличенную квинту, с окончанием на вводной, неустойчивой ступени лада, вызывает ассоциации с характерными для народных песен возгласами. Композитор тонко воплотил фольклорное начало, присущее поэтическому содержанию номера. Обрамляет романс тема вступления, растворяясь, словно звенящие колокольчики.

Седьмой романс «Душный хмель» – кульминационный итог цикла, в котором сосредоточено максимальное эмоциональное напряжение и накал страстей. Стихотворение повествует о горькой женской доле, которая обречена на жизнь с нелюбимым мужем. С. Слонимский, вновь погружая слушателя в мир русского фольклора, разворачивает эту человеческую драму на фоне плясовых деревенских мотивов, усиливая трагизм. Для названия романса композитор берет словосочетание «Душный хмель», появляющееся в самом конце стихотворения. Само слово «душный» обладает особой эмоциональной выразительностью. Фраза «Душный хмель» – является отражением состояния главной героини. Неслучайно С. Слонимский повторяет в конце романса две последние строки стихотворения, в которых упоминаются эти слова, а затем четыре раза

повторяет только это словосочетание. Музыкальная композиция, в основе которой лежит куплетно-вариационная форма с кодой, является отражением поэтической композиции.

Схема формы:

Музыка	Вст.	A	A1	Кода
	H	f-a	b-e	d-f
Строфы стиха		I-II	III-IV	IV (первые две строки)

Романс открывается диссонирующими, монументальными аккордами, которые могут быть трактованы двояко – удары ремня (согласно содержанию поэтического текста) и колокола. Они обрамляют развернутое инструментальное вступление, основанное на попевочном и оstinatном типах развития. Вокальная партия, интонации которой вырастают из темы инструментального вступления, проходит на фоне танцевально-пульсирующих ритмов фортепиано, звучание которого композитор снижает до *p*. Интонационной основой вокальной мелодии является типичный для народной песни трихорд в кварте. Восходящие скачки в конце каждой фразы (на увеличенную кварту и большую нону в первом куплете, большую септиму во втором) подобны взвизгам, стонам.

Лирический раздел (вторая часть куплета), в котором героиня вспоминает о возлюбленном, воспринимается светло и мягко. Томные, нисходящие секундовые интонации, бархатные «покачивания» вокальной линии, вступающие в диалог с партией фортепиано, способствуют передаче нежных, трепетных чувств. Однако оstinатный ритм в басу, характерный для предыдущего раздела первой части, не замолкает ни на секунду. Небольшой фортепианный проигрыш перед вторым куплетом романса построен на синтезе инструментальной оstinатности и секундовых интонаций вокальной партии. Второй куплет представляет собой

варьированный повтор (варьируются окончания фраз вокальной мелодии) предыдущего материала на новой высоте (b – e).

Максимальный эмоциональный накал содержится в заключительном разделе номера – своего рода коде, образованной в результате повтора композитором строк четвертой строфы. Данный раздел – кульминация номера и цикла в целом, финальная точка, итог произведения. Предельной выразительности звучания заключительных фраз солистки, передающих невозможность героини больше терпеть свою долю («муку»), способствуют замедление темпа (*Poco meno mosso. Pesante*), звучание *f*, укрупнение длительностей в партии сопровождения: единая ритмическая пульсация восьмых, пронизывающая куплеты, на время уступает место мощным аккордам, воплощающим обреченность героини.

Дальнейшее развитие вокальной партии и сопровождения построено по нарастающей. В партии солистки четырежды повторяется ключевая фраза романса «душный хмель». На фоне вновь появляющейся пульсации восьмых диапазон вокальной мелодии расширяется, достигая мелодической вершины (си-бемоль второй октавы), после которой резко обрывается. После небольшой люфт-паузы звучит последнее «душный хмель». Это снова восходящая квинтовая интонация, частично пропеваемая, частично выкрикиваемая солисткой. Драматизму номера, передаче эмоционального состояния героини, во многом способствует непрерывное тональное развитие (как внутри разделов, так и в форме в целом), приводящее в финале к звучанию *f-moll*.

Свойственная стихотворениям А. Ахматовой двухчастность, нашла отражение в номерах камерно-вокального цикла. В основе романсов лежит контраст, который продиктован содержанием поэтических первоисточников. Сопоставление задорной, частушечной, плясовой и певучей, лирической частей в рамках одного номера, позволяют

С. Слонимскому подчеркнуть глубину и многогранность образа лирической героини А. Ахматовой.

Фольклорная лирика А. Ахматовой легла в основу камерно-вокального цикла В. Ходоша. Цикл «Подслушанное», написанный в 1997 году включает пять номеров: «Скерцо» (у А. Ахматовой «Поэт»), «Колыбельная» (два стихотворения «Колыбельная», датированные 1915 и 1949 годами и объединенные композитором в единый поэтический текст), «Плач», «Заклинание» и «Песенка». Отметим, что третье и четвертое стихотворения у А. Ахматовой не имеют названия.

Стихотворения, составившие либретто камерно-вокального цикла, относятся к фольклорной лирике поэтессы, что подтверждается тропами и стилистическими фигурами. Первое стихотворение изобилует олицетворениями («бедное сердце так стонет»), антитезами («веселое-стонет», «бедное-блещущих»), эпитетами («бесконечное это житье» «веселое скерцо»). На принадлежность к фольклору указывают использование междометий «баю-бай» во втором номере, слов и словосочетаний «очей», «горевать», «в вечерней думе», «постылый», «плачет у плетня», «звонких воплей», «мертвой лебеды» в последующих стихотворениях цикла. Необходимо отметить, что жанровая принадлежность стихотворений, подчеркнутая А. Ахматовой в названиях («Колыбельная», «Песенка»), их смысловое ядро, нашли яркое отражение в музыкальном воплощении цикла. В первую очередь, это обнаруживается в жанровой определенности каждого романса, в выборе средств музыкальной выразительности. Так, шутливо-ироничный и одновременно серьезный тон стихотворения «Поэт», в котором А. Ахматова открывает занавес над тайной творческого процесса, подсказали В. Ходошу выбор жанра скерцо, в котором воплощен романс и название камерно-вокальной композиции:

Подумаешь, тоже работа, – Беспечное это житье: Подслушать у музыки что-то И выдать шутя за свое.

Поэтическая фраза «веселое скерцо», которая является тонким инструментом в воплощении и подчеркивании ироничности стихотворения А. Ахматовой, стала для композитора определяющей при выборе жанровой принадлежности номера (скерцо). Жанр скерцо претворен как на уровне формы, которая представляет собой трехчастную форму с сокращенной репризой и лирическим центром в одноименной минорной тональности (с-moll), так и в выборе средств музыкальной выразительности, характерных для данного жанра. В основе аккомпанемента первого предложения оstinатная ритмо-гармоническая фигурация, состоящая из сопоставления тональностей, находящихся на расстоянии тритона – C-dur и Fis-dur, что в большей степени подчеркивает шутливый тон стихотворения. Тритоновая интонация лежит и в основе вокальной мелодической линии. Созданию игривого настроения способствуют штриховые (маркато в вокальной партии и акценты и глиссандо у фортепиано) и динамические (сопоставление форте и пиано) ремарки композитора.

Первый романс камерно-вокального цикла В. Ходоша включает в себя основные черты жанра скерцо, обозначенного композитором в названии номера – стремительный темп, трехдольный размер, острохарактерные ритмические и гармонические обороты.

Второй номер камерно-вокального цикла – «Колыбельная». Либретто романса композитор составил из двух стихотворений А. Ахматовой, которые имеют название «Колыбельная» и написаны в 1915 и 1949 годах соответственно. Стихотворение 1915 года представляет собой стилизацию фольклорных колыбельных песен. В сочинении просматриваются аллюзия на сказку Ш. Перро «Мальчик с пальчик» и отсылка на некоторые элементы

из биографии поэтессы. А. Ахматовой переосмыслены заключительные строки стихотворения, которые в традиционной концовке представляют собой призыв к высшим силам с просьбой хранить ребенка. У поэтессы – «Да хранит святой Егорий // Твоего отца» – это размышления о далеком возлюбленном. «Колыбельная» А. Ахматовой 1949 года полностью соответствует фольклорным колыбельным песням, на что указывают несложные синтаксические конструкции, четкий внутренний ритм, лексические повторы (Бай, бай, бай, бай!/Ай, ай, ай, ай...), аллитерации (... колыбелью / Наклонилась черной елью...; ... сокола / Ни вдали, ни около). Несмотря на то, что стихотворение написано в стиле народных колыбельных песен, данное сочинение – это грустный лирический рассказ героини, в котором вновь ярко прослеживаются отсылки к биографии поэтессы. На последнее указывает дата в конце стихотворения «26 августа 1949 года, днем», день ареста мужа Анны Ахматовой Николая Пунина.

Композитор тонко создал во втором номере цикла жанр колыбельной, который обозначил в названии. Весьма интересна работа композитора над поэтическим текстом романса. Как было сказано выше, либретто номера составлено из двух стихотворений. В. Ходош вносит незначительные изменения во втором стихотворении. Поэтический текст в романсе преобразован композитором в кольцевую структуру, что обусловлено семантикой жанра колыбельной. В заключительном разделе романса композитор вводит дополнительный текст из междометий «Баю-бай. Баю-бай. Бай, бай, бай», способствующий еще большему успокоению и переходу ко сну (см. нотное приложение, пример 11).

Для передачи убаюкивания и укачивания В. Ходош широко использует особый звуковой код, характерный для жанра колыбельной – спокойный темп, негромкое звучание, размеренный ритм покачивания, небольшой диапазон мелодии в вокальной партии, основанный на повторяющихся попевочных оборотах, диатонические, хроматические

кластеры и задержания в партии фортепиано, образующие специфический, насыщенный обертонами, звуковой фон. Особую роль играют пропевания междометий «бай», «ай» и «баю-бай».

Стихотворение, которое стало поэтической основой третьего номера камерно-вокального цикла написано в июле 1915 года в Слепнево и входит в сборник «Белая стая». Произведение посвящено Борису Анрепу, с которым у Анны Ахматовой был роман. Это стихотворение относится к интимной поэзии. Лирическая героиня признается, что испытываемое ею чувство любви является самым сильным в ее жизни. Однако героиню мучает страшная неизвестность, ведь ее возлюбленный потерян, и она не знает искать ли его на земле или оплакивать мертвого. Поэтические фразы «по усопшим светло горевать», мольба героини, сомневающейся жив ли ее любимый «я не знаю, ты жив или умер», становятся для композитора ключевыми, так как именно они определили жанровую принадлежность номера, которая вынесена в название – «Плач». Романс написан в жанре плача. Данный жанр, вынесенный композитором в название номера, усиливает и углубляет горестные переживания лирической героини стихотворения.

В номере ярко проявляется ориентация средств музыкальной выразительности на жанровую природу романса. При создании жанра плача композиторская интерпретация строится на сохранении его главных типологических признаков: мелодико-интонационных, гармонических, метроритмических. Музыкально-ритмический склад номера подчинен естественной ритмике интонаций человеческой речи, на что указывает частая смена метра. Вокальная партия вбирает в себя свойственные жанру плача особенности. Ее мелодическая линия строится из не превышающих диапазон квинты фраз, основанных на поступенном движении с характерным в конце нисходящим ходом, создающим ассоциацию всхлипываний и рыданий.

Сопоставление разновысотных тональностей h-moll и b-moll, постепенное уплотнение фактуры партии фортепиано, способствуют усилению и углублению эмоций и чувств, которые испытывает лирическая героиня. Партия фортепиано выполняет роль гармонической поддержки. Вторая вокальной партии в унисон или в терцию, фортепиано, благодаря октавным дублировкам, в кульминационных разделах формы достигает диапазона четырех октав, тем самым в большей степени усиливая и подчеркивая эмоциональное состояние лирической героини.

В основе четвертого романса стихотворение, как и многие в творчестве А. Ахматовой, не имеющее названия. Сочинение написано поэтессой в июле 1915 года в усадьбе Слепнево. В этом стихотворении вновь явно ощущаются фольклорные истоки, на что указывают словосочетания «прям и сед», «постылый бубенец», «веселье горьком». Жанровая принадлежность романса вынесена в его название – «Заклинание». В. Ходош использует определенные средства выразительности, свойственные данному жанру. Основным элементом передачи эффекта заговора – хроматическое проведение мелодических линий в вокальной и фортепианной партиях. Таким образом, композитору удается воссоздать эмоциональное состояние оцепенения и отчаяния.

Особую ценность имеют ремарки композитора, указанные в тексте – «Disperato», «seco», «cantabile», которые передают эмоциональные состояния героини – ее оцепенение, отчаяние. Важно отметить, что развитие основано на секвенционных проведениях мелодической линии в партиях фортепиано и голоса, в свою очередь, является отражением душевных переживаний героини.

Подчеркнем взаимопроникновение интонаций вокальной партии в сопровождение. Так, партия фортепиано второй части романса, написанного в простой двухчастной форме, что продиктовано строением ахматовского сочинения (членение на периоды стихотворения, не имеющее

строф и рифм, берет на себя союз «и»), основана на мелодическом материале вокальной партии первого раздела.

Интерпретация фольклорной лирики А. Ахматовой занимает важное место в массовой музыке.

Рассмотрим особенности воплощения стихотворения «Над водой» в песнях «Дудочка» (исполняет Варвара, композитор В. Малежик), «Пастушок» (исполняют группа «Калевала», композитор Н. Андреанов), «Пастушок» (К. Габриэль, композитор В. Давыденко).

Стихотворение А. Ахматовой «Над водой» относится к жанру фольклорной лирики. Три строфы стихотворения передают три состояния девушки: встреча с любимым, разлука и мысли о смерти:

О глубокая вода В мельничном пруду, Не от горя, от стыда Я к тебе приду. И без крика упаду, А вдали звучит: ду-ду.

Свидетелем происходящего становится мальчик, играющий на дудочке, звук которой отвлекает героиню от мрачных мыслей. Рассмотрим три интерпретации стихотворения, выполненные авторами-исполнителями: К. Габриэль, Варвара и фолк-металл-группа «Калевала».

В трактовке К. Габриэль представлен жанр бардовской песни с элементами кантри (тип гитарного аккомпанемента, имитирующий банджо). Тембр дудочки воспроизводит флейта. Песня ни столько поется, сколько напевается. Композиционная структура текста определила музыкальную форму. Рефрен стихотворения стал основой для припева:

Музыка	Вст.	1 куплет	Припев	2 куплет	Припев	3 куплет	Припев
Строфы стиха		I	рефрен	II	рефрен	III	рефрен

Автор не вносит изменения в текст, сохраняя квадратность, заложенную в шестистроичнике строфы. Это подчеркнуто и типом мелодии, напоминающем детскую считалку (см. нотное приложение, пример 12).

Третий куплет модулирует на секунду вверх, создавая тенденцию к развитию. В образном плане песня воспринимается как шуточная, героиня не осознает всерьез происходящее с ней.

Иной подход к трактовке стихотворения наличествует в варианте Варвары. Здесь есть драматизм, развитие сюжета, чему во многом способствует видеоряд, поскольку песня реализована в видеоклипе. Сочетается песенный фольклор, характерный для русского севера, с ритмом босса-новы. В текст стихотворения внесены изменения: добавлен повтор строк и припев на слоге ду-ду. Этим обусловило нарушение квадратности, характерное для песен северной традиции. Выразительный эффект вносит и переменный размер (см. нотное приложение, пример 13). Припев не отделен внешними или внутренними принципами членения, а вклинивается в куплет, подчеркивая несимметричность структуры.

Инструментальное вступление становится интонационной основой отыгрыша между куплетами и коды. Дудочка – это персонаж, сопровождающим героиню. В инструментальном сопровождении звучит оstinatный ритм драм-машины, бас-гитара и имитация тембров деревянных духовых инструментов. Все это создает своеобразный этнический колорит.

Третий вариант интерпретации стихотворения представлен в исполнении фолк-рок группы «Калевала». Национальный колорит заложен уже в названии группы, поскольку калевала – это собрание древних устных народных песен, сказаний, поэм. Как и в предыдущей песне в исполнении Варвары, большое вступление используется в инструментальных связках между куплетами. Ударная установка, гитары, и, в то же время, имитация волынки, народные духовые инструменты, флейта создают народный

колорит, основанный на сочетании русской северной (вокальная партия) и ирландской (инструментальное сопровождение) традиций. Танцевальность, русская удаль, смех сквозь слезы, где сочетается залихватское и трагическое начало, отражено и в изменении текста: «Дудочка поет беду».

Фольклорная тематика стихотворения А. Ахматовой потребовала воссоздания народной традиции и в музыке. Варвара и группа «Калевала» сделали это по-разному, но в опоре на этнические корни, что проявилось в инструментовке, элементах музыкального языка (натуральный минор, переменный размер, неквадратность построений), жанровой основе мелодии, исполнительской манере. Вокальное воспроизведение текста А. Ахматовой перенесено К. Габриэль в жанр бардовской песни, что определено стилистикой автора и тем, что эта песня звучит в сериале «Капитанские дети» ((2006, Россия, реж. В. Никифоров), где вербально-сюжетный ряд потребовал именно такого подхода к тексту стихотворения.

Рассмотрим трек «И мальчик, что играет на волынке» из трибьют-альбома «Я – голос Ваш». Песня имеет танцевальную основу и яркие элементы фольклора, что продиктовано поэтическим текстом. В ахматовском стихотворении «И мальчик...», написанном в 1911 году, ясно чувствуется фольклорные черты (иносказание, синтаксические параллелизмы, анафора, символика). В песне элементы фольклора реализованы в гармонической основе и в вокальной партии. Для последней характерна декламационность, постепенное расширение диапазона. Особый эффект создает яркий вокализ, который выполняет роль припева. Он представляет собой музыкальный зов, клич. Важно отметить тембровую характеристику голоса певицы. Для исполнительницы характерно громкое, открытое звукоизвлечение, что создает определенную связь с фольклорными песнями.

Песня «Колыбельная» из альбома «Маскарад» группы Carrice имеет характерные черты жанра колыбельной. В основе вокальной партии простая

мелодия, основанная на интонациях покачивания, убаюкивания. Нежность звучанию придает прозрачный аккомпанемент фортепиано в высоком регистре и мягкий голос исполнительницы. Особое значение приобретает гармония натуральной седьмой ступени, появление которой подчеркивает трагический подтекст стихотворения. Содержание ахматовской «Колыбельной» – это вовсе не добрая сказка на ночь. В тексте находим аллюзию на биографию поэтессы, а именно – ее переживания о супруге Н. Гумилеве, который был на войне. Эмоциональное напряжение текста в музыке выражено увеличением инструментального состава – к фортепиано добавляется флейта, скрипичная группа и барабан. Контрастно звучит проигрыш перед повторением первого четверостишия. У фагота и флейты появляется скерцозная тема, основанная на обыгрывании тонического трезвучия. Фольклорное начало выражено через импровизационный характер исполнения вокальной партии, особенно ярко это проявляется в репризе.

Нередко композиторы апеллируют к семантике жанров. Данная тенденция продиктована многогранностью образов ахматовской лирики. Так, например, в номере «Сердце к сердцу не приковано» из цикла «Десять стихотворений Анны Ахматовой» С. Слонимского во втором разделе формы (А1) на словах «Я не плачу, я не жалуясь» в басовом голосе фортепиано возникает типичный для жанров пассакалии и чаконны нисходящий хроматический ход от пятой к первой ступени. Таким образом, инструментальная партия передает истинное эмоциональное состояние лирической героини.

В номере «Твой белый дом и тихий сад оставляю» из цикла «Семь романсов на стихи Анны Ахматовой» С. Слонимский соединяет жанровые черты колыбельной и марша, что в свою очередь отражает свойственный для лирики А. Ахматовой «оксюморон» – передача горького расставания в

спокойных тонах. Черты колыбельной обнаруживаются в заключительном разделе романса «О том, что сон мне пел» этого же цикла.

В сочинении Е. Гохман «Лирическая тетрадь. Вокальный цикл для меццо-сопрано и камерного оркестра (разные авторы)» жанровая принадлежность номеров вынесена в их названии. Первый номер «Колыбельная», основан на выразительных средствах, свойственных колыбельным – интонация размеренного покачивания, многократные монотонные повторения музыкальных фраз, тихая динамика. «Гальярда» – композитор использует синкопированный ритм, как способ передачи элемента подпрыгивания, характерного для семантики этого танца. В «Романсе» нашли отражение классические черты жанра. Так, фортепианная партия, отличающаяся напевностью во всех голосах, подчеркивает главное в вокальной мелодии, обогащает ее выразительность.

В цикле «Дорога не скажу куда...» Г. Гонтаренко образный строй романса «Приморский сонет» раскрывается на основе сицилианы [19, с. 97].

Жанровые аллюзии обнаруживаются в цикле «Подорожник» И. Рогалева. Исследователь И. Воробьев отмечает, что «трагическая жизнь и смерть чувства разворачиваются в рамках цикла через последовательность контрастных в жанровом и темповом отношениях номеров» [34]. «Ангел Божий» (Con moto) – ариозо; «Незнакомец» (Allegro non troppo) – песня с характерными фигурами в фактуре сопровождения, изображающими звон дорожных колокольчиков (Чайковский, Малер, Рахманинов); «Без названия...» (Secco) – токката с внедрением в интонационный строй интервального хода, напоминающего *Dies irae*; «Сразу стало тихо в доме» (Sostenuto) – сложный сплав inferнального скерцо (словно застывшего в «замедленной съемке»), детской польки, песни и ариозо [34].

Изобразительность фортепианной партии в вокальном цикле «Черепки» (композитор Е. Панченко) раскрывает углубленный подтекст

содержания. Так, мелодика вступления близка интонациям колыбельной, а в заключительной части композитор воплощает черты марша [62].

Подобное обнаруживается и в массовой музыке. Рассмотрим первый номер трибьют-альбома «Я – голос ваш». В основе поэтической основы песни – стихотворение, посвященное памяти М. Булгакова. Жанровая основа стихотворения – реквием – находит отражение в музыкальном воплощении. В номере обнаруживаются черты плача. В песне ярко выражено декламационное начало. Для мелодической линии характерен неширокий звуковой диапазон и свободная ритмика. Особую эмоциональность придают горестные возгласы, которые звучат на протяжении всего номера.

Резюмируя содержание данного параграфа, сделаем некоторые обобщения.

Фольклорная лирика Ахматовой с народной образностью и символикой находит яркое воплощение и в академической, и в массовой музыке. Фольклорное начало, играющее важную роль в поэзии А. Ахматовой, в академической музыке реализовано композиторами через ориентацию на фольклорные жанры – плач, причитание, колыбельная, что обусловлено поэтическим текстом, а также через средства выразительности, воплощающих народное начало – переменность размера, неквадратность построений, речевые интонации, ладовая переменность, орнаментальность вокальной линии, что придает музыке архаичный, аутентичный колорит. Особенность воплощения фольклорной лирики в массовой музыке – импровизационность в вокальной мелодии, исполнение с использованием грудных резонаторов, введение в аранжировку инструментов, подражающих звучанию народных, что позволяет сочетать фольклорный колорит с современными звуковыми эффектами. Таким образом, особенность воплощения фольклорной лирики Ахматовой в

музыке заключена в соединении индивидуального композиторского стиля с элементами народной символики.

2.3. Творчество А. Ахматовой

в документальном и художественном кино*

В данном параграфе рассмотрены особенности воплощения образа А. Ахматовой и ее поэзии в документальном и художественном кино.

Сложная, наполненная тяжелыми испытаниями, жизнь Анны Андреевны нашла отражение в отечественном и зарубежном кинематографе. Фильмография, посвященная образу А. Ахматовой, включает:

– документальные фильмы: «Личное дело Анны Ахматовой» (реж. С. Аранович, 1989); «Гении и злодеи. Анна Ахматова и Амадео Модильяни» (реж. Т. Малов, 2004); «Анна Ахматова и Артур Лурье: слово и музыка» (реж. В. Непевный, 2011); «Анна Ахматова. Вечное присутствие» (реж. Е. Якович, 2019); «50 лет без Ахматовой» (реж. А. Лябах, 2016); художественные: «Луна в зените» (реж. Д. Томашпольский, 2007); «Татарская княжна» (реж. И. Квирикадзе, 2008); «Анна Ахматова. Кассандра серебряного века» (реж. О. Тычина-Яновская, 2015);

– историко-биографические фильма: «Анна Ахматова. Листки из дневника» (реж. В. Катанян, 1988), «Поэт и время. Анна Ахматова» (реж. Б. Дворкин, 2008);

* В тексте данного параграфа использованы материалы ранее опубликованных статей: Ситалова, А. Н. Образ Анны Ахматовой в кинематографе (на примере фильма Е. Якович «Анна Ахматова. Вечное присутствие») // Музыка в пространстве медиаккультуры: Сборник статей по материалам Седьмой Международной научно-практической конференции 17 апреля 2020 года. – Краснодар, издательство КГИК, 2020. – С. 38–41; Ситалова, А. Н. Киноинтерпретации образа Анны Ахматовой // Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа: XII Всероссийская научно-практическая конференция, 24 апреля 2020 г. – Санкт-Петербург: СПбГУП, 2020. – С. 96–97.

– ряд выпусков тематических телепередач: выпуск «1946 год. Анна Ахматова» в проекте «Исторические хроники» с Николаем Сванидзе, 2006; «Анна Ахматова. Две поэмы и одна жизнь» (программа «Наблюдатель», 2017); сериал «Анна Герман. Тайна белого ангела» (2012, реж. В. Кшистик и А. Тимченко) – в эпизоде серии о семье певицы в Ташкенте показана встреча матери Анны Герман с Анной Ахматовой.

Большое количество кинематографических работ в различных жанрах, свидетельствуют о привлекательности и интересе режиссеров ко всем сторонам жизни поэтессы.

Обращение к образу А. Ахматовой в кинематографе включает две тенденции: ориентация на массового зрителя, и фильмы, предназначенные для узкого круга специалистов. Однако, несмотря на различия в подходах, каждый проект интерпретирует видение авторов биографии и личности Анны Ахматовой.

К 130-летию А. Ахматовой на Первом канале состоялась премьера документального фильма «Анна Ахматова. Вечное присутствие» режиссера Е. Якович, фильмография которой включает ряд картин об И. Бродском, О. Берггольц, А. Вампилове, В. Гроссмане. Анализируемый фильм, особенность которого заключается во взаимодействии уникальных архивных кадров и документов, ранее ни разу не демонстрировавшийся в эфире и интервью с людьми, знавшими А. Ахматову лично, классифицируется как авторское кино, ориентированное на узкую интеллектуальную элиту общества, позволяющее соприкоснуться с личностью поэтессы и стать частью истории Серебряного века.

В кинофильме использованы материалы из личных архивов Т. Алексеевой и А. Гостева, С. Богатыревой, А. Каминской, Э. Коробовой, Ф. Рожанского, Н. Рожанской, Д. Файнберга, Б. Шварцмана, В. Шкловской, Н. Шкловского. В фильм также вошла единственная любительская съемка А. Ахматовой, сделанная летом 1958 года ее литературным секретарем Н. Глен. Впервые зритель увидит кадры съемок похорон поэтессы, не

вошедшие в фильм С. Арановича «Личное дело Анны Ахматовой» 1989 года. На кадрах среди тысячи лиц можно разглядеть Н. Мандельштама, Л. Гумилева, А. Тарковского, И. Бродского.

О «королеве русской поэзии», как называл А. Ахматову композитор Д. Шостакович, с экрана рассказывают зрителю те, кто знал ее лично – историк, публицист, главный редактор журнала «Звезда» Я. Гордин, актриса театра и кино, мастер художественного слова, педагог А. Демидова. Тепло вспоминает об А. Ахматовой поэт А. Кушнер, по словам которого смерть поэтессы стала для него «личным горем». В фильме снялась внучка художественного критика Н. Пунина А. Каминская, которая четверть века прожила в одной квартире с А. Ахматовой, заменившей ей бабушку. А. Каминская впервые рассказала о неизвестных фактах из биографии поэтессы, которую так нежно называла «Акума». Открытием для зрителя становится воспоминания А. Каминской о том, как А. Ахматова, разрывая на мелкие кусочки рукописи, сжигала их в пепельнице. По словам режиссера, такие бытовые детали, помогают приблизиться к внутренней жизни А. Ахматовой.

Центром фильма становится Фонтанный дом в Петербурге – главный дом в жизни А. Ахматовой, начиная с 1917 года и до смерти поэтессы. Именно здесь она писала «Реквием» и «Поэму без героя». С этим местом связаны три романа А. Ахматовой, о которых идет речь в картине. Особое место в сюжете киноленты занимает история взаимоотношений А. Ахматовой и Д. Шостаковича, чьи судьбы были похожи – они оба познали великую славу и были растоптаны властями, однако сохранили достоинство. В фильме А. Каминская вспоминает, как провожала А. Андреевну на дачу к композитору в Комарово, где поэтесса читала ему новые главы из «Поэмы без героя».

Фильм музыкален. Включение музыкальных цитат в канву кинофильма вполне логично и мотивировано самим сюжетом. Открывает фильм сочинение А. Лурье «Дивертисмент для скрипки и альты» (00:58-

02:45)². Это произведение в полной мере подчеркивает и передает глубину душевных переживаний А. Ахматовой, которая узнает о смерти Н. Гумилева, А. Блока, О. Мандельштама. Музыкальной нитью фильма стал Концерт №2 для виолончели с оркестром Д. Шостаковича, написанный композитором вскоре после смерти поэтессы. Фрагмент первой части Концерта звучит в момент показа кадров похорон поэтессы, которые зрители увидели впервые (03:59-05.00). Отметим, что в музыкальной палитре фильма большое значение имеет тембр струнных инструментов. Так, являясь звуковым фоном в эпизодах, повествующих о трагичных и знаковых моментах из жизни А. Ахматовой, звучание струнных усиливает эмоциональные состояния отчужденности и потрясения поэтессы.

Дважды в фильм вводится «Вальс-шутка» из альбома «Танцы кукол» Д. Шостаковича, сопровождающий кадры о взаимоотношениях Н. Пунина и А. Ахматовой (11:15-11:58), рисунки и детские фотографии поэтессы (40:00-40:40). Весьма выразительное значение в фильме имеет ритмичный стук метронома, звучащий на фоне кадров, повествующих о жизни А. Ахматовой в годы Великой Отечественной войны (23:30-24:25). Введение метронома, вошедшего в историю блокады Ленинграда как культурного памятника сопротивления населения, способствует погружению зрителя в атмосферу того страшного времени. Режиссер противопоставляет военным эпизодам заключительные кадры фильма (пейзаж на реку Неву), сопровождающиеся «Песней венецианского гондольера» Ф. Мендельсона.

Звуковую палитру фильма обогатили записи голоса А. Ахматовой. Внутрикадровое и закадровое чтение стихов А. Ахматовой, образует в фильме композиционную структуру. Так, введение того или иного стихотворения подытоживает события, о которых было предшествующее повествование. Дополняют этот звуковой пласт чтение стихов поэтессы А. Демидовой и И. Бродским.

^{2 2} Здесь и далее указан хронометраж фильма.

Подводя итоги, отметим, что благодаря особенностям построения визуального и звукового ряда, картина режиссера Е. Якович – пример органического единения документального и художественного. Подбор музыкальных цитат не случаен и подчинен смысловому единству фильма. Музыка в фильме «Анна Ахматова. Вечное присутствие» – не просто звуковой фон, создающий определенное настроение и выражающий состояние поэтессы. Это выстроенный содержательный пласт, который в сочетании с видеорядом пробуждает в сознании каждого зрителя цепь глубоких культурных ассоциаций, тем самым обогащая киноленту.

В художественном кинематографе творчество А. Ахматовой не нашло на данный момент достойного воплощения. Можно выделить лишь два художественных фильма и сериал, решенные в жанре мелодрамы, где звучат песни, написанные на стихи поэтессы. Это картины «Приходи на меня посмотреть» (2000, НТВ-Профит, Киностудия имени М. Горького, реж. О. Янковский, комп. В. Биберган), «Жизнь одна» (2003, Киностудия «Жанр», реж. В. Москаленко, комп. А. Рыбников), сериал «Капитанские дети» (2006, Россия, реж. В. Никифоров, комп. В. Давыденко, автор и исполнитель песен К. Габриэль). Однако количественный фактор заменен качественным, поскольку музыку к двум художественным фильмам написали выдающиеся композиторы – В. Биберган и А. Рыбников. Причем важным смысловым и драматургическим компонентом фильмов стали песни, к анализу которых обратимся далее.

Лента «Жизнь одна» по определению режиссера относится к фильмам для женщин, то есть это лирическая мелодрама с традиционным сюжетом, в центре которого образ лирической героини, характерный для поэзии А. Ахматовой. Проблемы со здоровьем, разлад с мужем привели Марину в санаторий, где она знакомится с провинциальным писателем Владимиром. Возникшие между ними чувства ведут к счастливому финалу. Марина становится матерью, ее смертельный диагноз не подтвердился. Музыкальная композиция фильма строится на двух темах. Это авторская цитата

А. Рыбникова – песня «Шиповник» из рок-оперы «Юнона и Авось», звучащая в начале фильма и характеризующая период в жизни Марины, связанный с проблемами и неприятностями. Новый этап в судьбе героини символизирует появление романса «О, жизнь без завтрашнего дня!». Его внутрикадрово исполняет Марина (00.41.38 – сцена в ресторане, где происходит знакомство Марины и Владимира). Особую выразительность романсу придает тип мелодии, основанный на охвате широкого диапазона малой терцдецимы. Обилие скачков на сексту, октаву, нону, дециму, альтерация и хроматизм, ритмические особенности (синкопа с паузой на сильной доле, движение восьмыми, устремленное к половинным длительностям в сочетании с задержанием) создают образ страстного романтического томления (см. нотное приложение, пример 14).

Черты романсовости определяются куплетной формой без припева, инструментальным сопровождением (фортепиано, или гитара). Прозвучав целиком в момент завязки (по сюжету – знакомство Марины и Владимира), дальнейшее развитие темы романса связано с его иной аранжировкой: инструментальный вариант у солирующей гитары (00.56.27; 01.23.50) и у женского голоса без текста и инструментального сопровождения (01.04.23; 01.29.27). Развитие темы символизирует динамику взаимоотношений Марины и Владимира. Поэтический текст А. Ахматовой иносказательно передает жизненную ситуацию, в которую попала героиня (измена мужа) и ее новое эмоциональное состояние, развитие ее чувств.

Первая строфа	Последняя строфа
О, жизнь без завтрашнего дня! Ловлю измену в каждом слове, И убывающей любви Звезда восходит для меня.	То словно брат. Молчишь, сердит. Но если встретимся глазами — Тебе клянусь я небесами, В огне расплавится гранит.

Романс А. Рыбникова «О, жизнь без завтрашнего дня!» стал выражением ключевой идеи фильма, посвященной судьбе лирической героини.

Проявившись в фильме как законченный вокальный номер, его интонации становятся тематической основой музыки фильма.

Наибольшую художественную ценность в плане концепции, режиссуры, трактовки образов, музыкального компонента представляет фильм «Приходи на меня посмотреть» (2000, НТВ-Профит, Киностудия имени М. Горького, реж. О. Янковский, комп. В. Биберган), эмоциональный посыл которого, как и его название, проистекает из одноименного стихотворения А. Ахматовой. Это режиссерский дебют О. Янковского. По его словам: «В потоке чудовищно-черного кино захотелось вдруг снять какую-то добрую и светлую историю, захотелось сказки, доброты»³. В основе сценария пьеса Н. Птушкиной «Пока она умирала». Это трогательная история о необычных событиях, происходящих под Новый год с пожилой дамой Софьей Ивановной и ее дочерью Татьяной. Мать переживает о судьбе дочери, так и не вышедшей замуж. Благодаря случайности в их дом попадает Игорь – потенциальный жених Татьяны. Счастье переполняет Софью Ивановну, которая уже восемь лет не встает на ноги. Но счастливое стечение обстоятельств, придает ей сил, и она выздоравливает. Весь фильм переполнен состоянием любви, привязанности, нежности, обожания, что формирует жанр мелодрамы с чертами комедии и новогодней сказки. Этому во многом способствует и музыка фильма, написанная В. Биберганом.

Рассмотрим музыкальную составляющую фильма в ее взаимодействии с вербально-сюжетным рядом (см. таблицу 8).

³ Газета «День». 2002. № 188, 16 октября.

**Таблица-партитура
сочетания вербально-визуального и музыкального рядов фильма
«Приходи на меня посмотреть»**

Вербально-сюжетный ряд	Звуковой ряд			
	Музыка	Хронометраж	Тип функционирования	Смысловой подтекст
Преамбула-зачин. Мальчик заходит в подъезд, съедает банан и бросает кожуру на ступеньки	Тема А. (л-в ангела) Звучит целотонная гамма в нисходящем и восходящем движении с опорой на увеличенное трезвучие Тембр ксилофона	00.00.25	Закадровый	Музыка создает сказочный колорит. Мальчик выступает в роли ангела, от поступка которого зависит дальнейшая судьба героев
Титры. Мать и дочь готовится к Новому году. Читают роман Ч. Диккенса	Тема В (л-в домашнего очага) Лирическая песенная тема в северным национальным колоритом Унисон струнных инструментов	00.00.20	Закадровый	Ощущение покоя, домашнего очага. Национальный колорит темы соответствует чтению романа Ч. Диккенса
Софья Ивановна рассуждает о судьбе дочери. Татьяна разговаривает по телефону с подругой Игоря	Тема С Музыкальная шкатулка. Тембр ксилофона.	00.20.20	Внутрикадровый	Создание сказочного новогоднего настроения
Мать и дочь напевают романс. Олег ест кашу и наслаждается домашним уютом	Тема Д Лейтмотив любви Романс «Приходи на меня посмотреть». Аккомпанемент фортепиано	00.27.47	Внутрикадровый	Создается настроение домашнего покоя. Лирическая кульминация
Игорь наигрывает на фортепиано	Звучит джазовая тема	00.32.54	Внутрикадровый	Раскрывается характер Игоря
Софья Ивановна вспоминает прошлое	Тема Е (л-в воспоминаний)	00.35.40	Закадровый	Воспоминания о прошлом как

	Вальсовая тема у духового оркестра			аллюзия на вальс
Софья Ивановна благословляет Игоря и Татьяну	Тема С Музыкальная шкатулка. Тембр ксилофона	00.36.20	Закадровый	Сказочный колорит
Софья Ивановна вспоминает мужа	Тема Е (л-в воспоминаний) Вальсовая тема у духового оркестра. Соло кларнета и духовой оркестр	00.39.49	Закадровый	Воспоминания о прошлом как аллюзия на вальс
Игорь и Татьяна беседуют, извиняются о потерянном вечере	Тема Д Лейтмотив любви Тембр ксилофона. Фоновая музыка перетекает в мотив из романа «Приводи на меня посмотреть» и мотив ксилофона из преамбулы (целотонность)	00.43.00	Закадровый	Лирическая кульминация в развитии отношений Игоря и Татьяны. Соединение разных тем
Разговор матери и дочери о ее дальнейшей судьбе. Чтение книги Диккенса	Тема В (л-в домашнего очага)	00.47.39	Закадровый	Осушение покоя, домашнего очага. Национальный колорит темы соответствует чтению романа Ч. Диккенса
Мальчик-ангел звонит в дверь	Тема А. (л-в ангела)	00.50.16	Закадровый	Музыка создает сказочный колорит.
Софья Ивановна рассматривает новоиспеченную внучку и решает на кого она похожа	Тема Е (л-в воспоминаний) Кларнет и духовой оркестр	01.04.02	Закадровый	Воспоминания о муже и прошлом семьи
Семья за новогодним столом «Внучка» рассказывает о своем прошлом	Тема В (л-в домашнего очага)	01.08.40	Закадровый	Ощущение уюта тепла и домашнего очага
Софья Ивановна дарит внучке свои драгоценности	Тема С Музыкальная шкатулка. Тембр ксилофона.	01.11.59	Закадровый	Блеск драгоценностей, необычность ситуации

Внучка ушла с драгоценностями	Тема Е (л-в воспоминаний). Тембр фортепиано	01.15.30	Закадровый	Вальс звучит как разочарование в происходящем
Монолог Тани. Она жалуется на судьбу	Тема Д Лейтмотив любви «Приходи на меня посмотреть» у ксилофона	01.20	Закадровый	Развитие образа Татьяны
Софья Ивановна вспоминает войну, погибшего мужа. Телефонный звонок.	Тема Е (л-в воспоминаний). Фортепиано, затем духовой оркестр	01.25.02	Закадровый	Воспоминания о муже и прошлом семьи
Дина сообщает, что она ждет ребенка	Тема А. (л-в ангела)	01.32.40	Закадровый	Загадочность ситуации
Таня и Игорь объясняются	Тема Д Лейтмотив Любви «Приходи на меня посмотреть» у ксилофона, затем у симфонического оркестра	01.35.40	Закадровый	Лирическая кульминация
Загадочный стук в дверь	Тема Д Лейтмотив «Приходи на меня посмотреть» у ксилофона. Затем в вокальном варианте	01.37.52	Закадровый	Кульминация-эпилог

Музыкальная партитура представлена пятью сквозными темами, имеющими лейтмотивное значение.

Функции прамбулы, зачина выполняет фрагмент, где мальчик Иван (он же по сюжету ангел, вершащий судьбы людей), бросает в подъезде кожуру от банана с лестницы вниз. Этот поступок станет отправной точкой в сюжете. Данное действие сопровождается темой «А» у ксилофона. Ее можно назвать лейтмотивом волшебства. Сказочный колорит создается не только тембром, но и интонационным содержанием мелодии, основанной на целотонности с опорой на увеличенное трезвучие. Этапы появления темы следующие:

– 00.43.15 – Татьяна и Игорь беседуют, они нашли общий язык – это лирическая кульминация фильма, где тема волшебства звучит в сочетании с другим тематизмом;

– 00.50.16 – мальчик-ангел звонит в дверь Татьяны;

– 01.37.10 – Дина, выдающая себя за дочь Татьяны, сообщает всем, что она ждет ребенка.

Во всех трех случаях тема волшебства создает загадочность ситуации и продвигает развитие событий по плану, намеченному мальчиком-ангелом.

Следующую тему фильма можно назвать лейттемой домашнего очага (тема «В»), (см. нотное приложение, пример 15).

Тема символизирует домашние ценности – взаимоотношение Софьи Ивановны с Татьяной и Диной, которая выдает себя за дочь Татьяны. Именно поэтому тема появляется в моменты доверительных бесед о будущей жизни или семейного застолья (00.00.20; 00.47.39; 01.08.40). Поскольку появление темы часто сопровождается чтением романа Ч. Диккенса, или упоминанием о писателе, то в теме присутствует сдержанный северный колорит, создаваемый медленным темпом, сдержанной динамикой, опорой на жанр песни, скрытой вальсовой основой, тембром струнных инструментов.

Тембр ксилофона в очередной раз появляется в теме музыкальной шкатулки «С», символизирующей таинственность и волшебство, что совпадает с мыслями Софьи Ивановны о внезапно появившемся Игоре (00.20.20) и фрагменте, где она дарит «внучке» свои фамильные драгоценности (01.11.59). Блеск брильянтов перекликается с хрустальным тембром ксилофона.

Важное значение в фильме приобретает тема «Е» – лейтмотив воспоминаний о прошлом, войне, погибшем муже (отце). Этапы появления темы следующие – 00.35.40; 01.04.02; 01.15.30; 01.25.02. Тема решена в жанре вальсовых песен военных лет. Отсюда звучание духового оркестра и солирующего кларнета. Тембр фортепиано появляется в момент, когда Дина

убегает с подаренными ей драгоценностями, что вызывает разочарование окружающих в происходящем.

Тема «Д» представлена основным лейтмотивом фильма – лейтмотивом любви – романсом «Приходи на меня посмотреть». Он формирует все кульминационные моменты действия.

В первой лирической кульминации (00.27.47) романс внутрикадрово напевает Татьяна, аккомпанируя себе на фортепиано. Ей подпевает Софья Ивановна. Игорь в это время наслаждается уютом дома и понимает, что ему хочется еще раз вернуться сюда.

Вторая кульминация связана с развитием отношений Игоря и Татьяны (00.43.00). Лейтмотив любви сочетается с темой волшебства из преамбулы фильма. Их объединяет загадочное звучание ксилофона.

Следующее проведение темы совпадает с размышлениями Татьяны о ее несчастной судьбе. Мотив романса проходит у ксилофона под аккомпанемент арфы (01.20.23).

Финал фильма полностью построен на теме романса. Это центральная кульминация, когда Игорь надевает на руку Татьяны обручальное кольцо (01.35.40) – тема проходит у ксилофона, затем симфонического оркестра, и кульминация-эпилог (01.37.52). Часы бьют двенадцать раз, наступает Новый год, раздается стук в дверь, и все ждут новых позитивных изменений. Мотив вступления к романсу в тембре ксилофона с волшебными переборами арфы (ассоциируется со стилем позднего романтизма), перерастает в вокальный вариант в исполнении Е. Камбуровой.

В фильме важны шумовые эффекты: бой часов, телефонный или дверной звонок, стук костяшек пальцев по столу. Они символизируют перелом в событиях, что отражается на этапах драматургии: завязка (внезапный приход Игоря), развитие (появление Дины, возвращение Игоря, звонки мальчика-ангела), кульминации и эпилог – загадочный стук в дверь в конце фильма.

Тематизм романса «Приходи на меня посмотреть» постепенно складывается из разных интонаций. Полностью звучат лишь в финале фильма.

Это романс-элегия, где в лирическом жанре отражаются философское раздумье, сложные житейские проблемы: одиночество, преданность дому, семье, поиск любви и счастья. Текст А. Ахматовой отражает духовные поиски главных героев: Софьи Ивановны, которая вспоминает прожитую жизнь, переживает об одиночестве дочери; Татьяны, горько произносящей слова «Боже, как я несчастна»; Игоря и Дины, суетная жизнь которых не приносит им счастья. Надежда и ожидание светлого будущего составляют концепцию фильма.

Приходи на меня посмотреть.	Каждый вечер подносят к окну
Приходи. Я живая. Мне больно.	Мое кресло. Я вижу дороги.
Этих рук никому не согреть,	О, тебя ли, тебя ль упрекну
Эти губы сказали: «Довольно!»	За последнюю горечь тревоги!

Обратимся к музыкальному языку романса. Образ светлой грусти передан комплексом средств выразительности. Это мажорный лад, достаточно редкий в лирических песнях и романсах, опора на интонацию большой сексты (V–III ступени), которая берется с захватом IV повышенной ступени, что дает ощущение широкого дыхания и, в то же время, щемящей печали. Важна типовая интонация опевания с захватом III ступени (III–VII–II–I). Есть характерное для лирической песни и романса отклонение в сферу субдоминанты (в данном случае II ступени). Важна интонация нисходящей кварты (II–VI) ступени, которая дается в скрытом двухголосии, при этом нижний голос движется по хроматизму (VI–VI↓–V). Обилие альтераций (IV↑, VI↓) и хроматизм (I↑) создают романтический колорит. В гармонии также присутствуют альтерированные аккорды (например, вспомогательный оборот на I ступени, DD, VI↓), необычно начало вступления с отклонения в тональность II ступени через уменьшенный вводный септаккорд. Все это создает образ чувственного томления. Этому способствует и опора на жанр

вальса Куплетная форма без припева является характерной для жанра романса (см. нотное приложение, пример 16).

В музыке фильма важна тембровая драматургия. Лейттембр ксилофона проявляется в нескольких темах – волшебства, шкатулки с драгоценностями и переходит в аранжировку романса. Лейттембр кларнета стал ведущим в теме воспоминаний.

Таким образом, романс «Приходи на меня посмотреть» является выражением драматургической идей фильма о добре, надежде, светлых помыслах.

Резюмируя содержание главы, отметим следующее:

1. В академической и массовой музыке наметился повышенный интерес композиторов к интерпретации конкретных стихотворений, сравнительный анализ которых показал, что авторы воплощают поэтический текст в музыке с разной степенью детализации. Индивидуальный подход к поэтическому тексту, выраженный в его конкретизации или обобщенной трактовке, приводит к переосмыслению содержания и как следствие – возможна иная трактовка образа стихотворения, трансформация или варьирование первоначального жанра, заложенного в поэтическом тексте. Этому во многом способствуют и изменения в порядке строф, их пропуск, повторение строк или отдельных слов, что создает разные смысловые акценты, влияющие на создание жанра (драматический монолог-обращение, лирический монолог-размышление, лирическая песня, народная песня, романс). Данные тенденции намечаются и в академических и массовых вокальных жанрах.

2. В массовой музыке сочинение композиций на один и тот же поэтический текст достаточно часто создаются не профессиональными композиторами (как, например, Д. Тухманов), а авторами-исполнителями, которые сочиняют песни, руководствуясь своими вокальными данными и жанровыми предпочтениями. Введение этих песен в медийные формы текста способствуют их адаптации под конкретный видеоряд, влияющий на смысловую нагрузку.

3. Свободное обращение с авторским текстом в массовых жанрах приводит к вариантам исполнительской интерпретации, которая также может влиять на изменение жанра первоисточника.

4. Важным отличием интерпретационных подходов к поэтическому тексту является отношение к инструментровке (аранжировке). Если в академической музыке эти вокальные произведения создаются для голоса и фортепиано, то для массовой музыки характерен широкий спектр аранжировочных решений, выбор которых обусловлен стилистикой, жанровыми и вкусовыми предпочтениями исполнителя (рок, бардовская песня, народная песня, камерная эстрада, лирическая эстрадная песня и пр.). Изменение аранжировки и исполнительской манеры могут приводить к модуляции исходного жанра песни.

5. Образ А. Ахматовой достаточно ярко раскрыт в документальном кино, музыкальный пласт которого основан преимущественно на цитатном материале. В художественном кинематографе поэзия А. Ахматовой претворена только в жанре мелодрамы, что естественно для общей лирической направленности ее творчества. Песни на стихи А. Ахматовой, специально написаны к фильмам и выполняют важную характеристичную и драматургическую функции, становясь смысловой основой кульминационных моментов. Эти песни получили вторую жизнь, выйдя из структуры кинотекста, став самостоятельными произведениями и объектом для исполнительской интерпретации.

Следующая глава посвящена реализации принципа цикличности.

ГЛАВА 3.

ЦИКЛИЧЕСКИЕ КОМПОЗИЦИИ НА СТИХИ

А. АХМАТОВОЙ В АКАДЕМИЧЕСКОЙ И МАССОВОЙ МУЗЫКЕ: СТРУКТУРНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ

3.1. Вокально-циклические композиции: принципы классификации

Интерес композиторов к вокальным циклам обусловлен возможностью многогранного, всеобъемлющего, (в сравнении с вокальной миниатюрой – песней, романсом), отражения самых разных сторон эмоционального состояния лирического героя, способностью воплотить значительный сюжет, с особой полнотой раскрыть избранную тему.

Цель данного параграфа – выявить принципы классификации вокально-циклических композиций на стихи А. Ахматовой.

Ввиду принадлежности камерно-вокального цикла к так называемым циклическим формам, уточним, что представляет собой циклическая форма в целом. Л. Мазель дает ей следующее определение: «Циклической называется музыкальная форма, состоящая из нескольких частей, самостоятельных по форме, контрастирующих по характеру, но связанных единством идейно-художественного замысла. Слово «цикл» с греческого переводится как «круг». Циклическая форма понимается как «круг» различных музыкальных образов – темпов, жанров, жанровых разновидностей» [110, с. 447].

«Циклическим в музыке называется произведение, состоящее из нескольких самостоятельных по форме, отдельных частей, объединенных единым замыслом. Части цикла обычно контрастируют друг с другом по темпу и характеру, а нередко и по тональности». Данное определение жанра мы находим у Ю. Тюлина [124, с. 330]. Т. Попова трактует цикл как «последование ряда отдельных звеньев или целых произведений (стихов, песен, картин и др.), расположенных в определенном порядке и составляющих

единое целое» [144, с. 163]. И. Способин циклическими называет формы, «состоящие из двух или больше отдельных частей, из которых каждая, в отношении формы, – самостоятельна. Основа образования циклических форм, – пишет музыковед, – контрастирование частей при общем их единстве, так или иначе выраженном» [188, с. 241]. Е. Ручьевская и Н. Кузьмина считают, что «основная черта цикла как жанра и формы заключается в его концептуальном единстве, невозможности перестановки частей без изменения (а часто разрушения) драматургии, содержательного взаимодействия частей» [152, с. 484].

Таким образом, несмотря на множество трактовок, каждый исследователь цикл мыслит, как единую музыкальную композицию.

Определений вокального цикла в музыковедческой литературе также множество. Ю. Тюлин дает следующую трактовку исследуемого жанра: «Вокальный цикл – произведение, состоящее из нескольких, законченных и самостоятельных по форме частей – песен, романсов, объединенных единством идейно-художественного замысла» [124, с. 328]. И. Способин также важной особенностью вокального цикла считает наличие общей идеи [188]. Т. Курышева, автор работы о камерном вокальном цикле в советской музыке, придерживается точки зрения, что для вокального цикла обязательны внутренняя, «скрытая» идея, логическая направленность образного развития от песни к песне, единство драматургического и композиционного замысла, проявляющееся в определенности интонационного и ладотонального развития [95]. Согласно В. Васиной-Гроссман очевидным признаком циклического объединения становится «наличие основного образа, определяющего весь замысел цикла, путем предоставления ему наиболее «заметного» места: в начале либо (чаще) в конце» [27, с. 309]. По Н. Кузьминой вокальный цикл представляет собой объединение самостоятельных, законченных по форме песен, романсов, подчиненных единому художественному замыслу. Исследователь подчеркивает, что главная роль в объединении номеров вокального цикла принадлежит контрастному сопоставлению,

интонационным и тематическим связям, а номера цикла выполняют определенную роль в развитии общей идеи [10].

Несмотря на множество формулировок, очевидным остается тот факт, что доминирующее свойство вокальных циклов – принцип целостности. Избранный аспект позволил А. Крыловой выявить основные жанровые признаки вокального цикла, который она трактует как «произведение для голоса с инструментальным сопровождением, обладающее внутренней целостностью, выраженной в композиционно-драматургических особенностях его поэтической и музыкальной основ» [90, с. 12]. А. Крылова считает, что «ключевым для понимания цикла является понятие целостности». При этом автор выделяет два уровня выражения музыкальной целостности: композиционно-драматургический и синтаксический. Последний опирается на совокупность музыкальных связей и общий композиционный принцип организации целого. Одним из основных условий создания целостности музыковед называет системный комплекс внутренних связей. Ведущими факторами, способствующими «централизации» вокального цикла, являются тематизм, лад и тональность. Вторым условием единства автор называет архитектуру (какой-либо принцип организации формы) [90].

Композиционно-драматургический уровень, по мнению А. Крыловой, характеризуется двумя составляющими: наличие образных сфер (или моносфер) в масштабах всей циклической композиции, и их музыкально-логическое функционирование в развитии художественного целого [90].

В музыковедческой науке не существует общепринятой классификации вокально-циклических композиций. Ряд исследователей [5; 124] систематизируют большое число камерно-вокальных сочинений, опираясь на принцип объединения поэтического текста, разграничивая:

– сюжетный (Р. Шуберт «Прекрасная мельничиха», Ф. Шуман «Любовь и жизнь женщины»), в котором улавливается последовательность событий;

– тематический (циклы М. Мусоргского «Песни и пляски смерти», «Без солнца», «Детская»), в основе которого – раскрытие одной единой темы, выраженной по-разному в отдельных номерах цикла.

Т. Курышева предлагает делить существующее многообразие вокально-циклических композиций на два типа:

– лирические – восходящие к традициям романтизма, их главная тема – лирические настроения, размышления воспоминания; музыкальный язык – типично романсовый;

– характерные – произведения, раскрывающие жизнь людей через показ наиболее характерных ее сторон, в них главное – общественная тема, а личное обычно выступает как одно из частных проявлений общего [95, с. 280].

Опираясь на вышеизложенные определения, рассмотрим далее принципы классификации вокально-циклических композиций на стихи А. Ахматовой.

Исследователи не раз отмечали, что характерной особенностью творчества А. Ахматовой стало тяготение к цикличности. Б. Эйхенбаум называет поэзию Ахматовой «романом»: «Мы можем проследить разработку образующих его повествовательных линий, можем говорить о его композиции, вплоть до соотношения отдельных персонажей. Тут не просто собрание лирических новелл, а именно роман, с параллелизмом и переплетением линий, с постоянством и определенностью действующих в нем лиц» [246, с. 8]. Несмотря на то, что Б. Эйхенбаум не использует слово «циклизация» по отношению к творчеству А. Ахматовой, он выделяет некоторые признаки лирического цикла: композиционное и тематическое единство стихотворений, входящих в цикл, и сквозные образы.

В. Жирмунский отметил, что тенденция к циклизации у Ахматовой проявляется как результат стремления «выйти за пределы узкой композиционной формы краткого и замкнутого в себе лирического стихотворения» [55, с. 115–116]. А. Касимова в исследовании, посвященном проблеме лирического цикла в творчестве А. Ахматовой, раскрывает

основные признаки цикловой организации поэтического текста, рассматривает языковые уровни, которые реализуют эти признаки. Исследователь отмечает, что «циклическая организация стихов позволяет Ахматовой показать переживания лирической героини, ее взаимоотношения с лирическим героем в их развитии» [73, с. 58].

В связи с этим, особое место в творчестве композиторов занимают вокальные циклы на стихи А. Ахматовой. Объединение вокальных миниатюр в цикл позволяет проникнуть в сокровенные глубины внутреннего мира лирических героев стихотворений поэтессы. Одна из основных причин, позволяющая объяснить столь частый отклик композиторов на поэзию А. Ахматовой именно в жанре камерно-вокального цикла проявляется в том, что «...отдельные стихи соединены между собой незримыми нитями, они сливаются в одно целое, в один цикл длиною в жизнь, в одно стихотворение судьбы» [244]. Подтверждением данной мысли служат слова Б. Эйхенбаума: «стихи эти связываются в нашем воображении воедино, порождают образ живого человека, который каждое свое новое чувство, каждое новое событие в своей жизни отмечает записью. Никаких особых тем, никаких особых отделов и циклов нет – перед нами как будто сплошная автобиография, сплошной дневник» [246, с. 87].

Приведем перечень камерно-вокальных циклов на стихи А. Ахматовой в академической музыке в их хронологической последовательности (см. таблицу 9).

Таблица 9

Перечень камерно-вокальных циклов на стихи А. Ахматовой

Композитор	Название	Год создания
А. Лурье	Четки	1914
С. Прокофьев	Пять стихотворений А. Ахматовой для голоса и фортепиано	1916
Б. Терентьев	Полночные стихи	1960
С. Слонимский	Шесть романсов на стихи Анны Ахматовой для голоса и фортепиано	1969

А. Кусяков	«Уголки сердца» на стихи А. Ахматовой	1970
С. Гринберг	Круг	1970
Л. Бобылев	Шесть монологов на стихи А. Ахматовой для сопрано и фортепиано	1972
С. Слонимский	Десять стихотворений Анны Ахматовой для голоса и фортепиано	1974
Ю. Фалик	Голос молящего (Пять стихотворений Анны Ахматовой для сопрано и камерного оркестра)	1978
Ю. Фалик	Звенидень. Вокальный цикл для меццо-сопрано и фортепиано на стихи русских поэтов начала XX века.	1978
Е. Гохман	Лирическая тетрадь. Вокальный цикл для меццо-сопрано и камерного оркестра (разные авторы),	1982
Г. Гонтаренко	«Там тень моя осталась...»	1984
Е. Кузина	Вокальный цикл на стихи А. Ахматовой	1984
Д. Янов-Яновский	«Anno Domini»	1986
Т. Смирнова	Шиповник цветет	1987
Б. Целковников	Вечер разлук	1996
В. Ходош	Подслушанное. Вокальный цикл для меццо-сопрано и фортепиано	1997
Б. Тищенко	«Бег времени» на стихи А. Ахматовой (в двух инструментальных версиях - для сопрано, скрипки и виолончели, 2003; для сопрано и струнного оркестра, 2004)	2003, 2004
Г. Гонтаренко	«Дорога не скажу куда...»	2006
Е. Панченко	«Черепки»	2008
Е. Щербаков	Шиповник цветет Цикл для голоса с фортепиано в 12 частях на стихи А. Ахматовой	2010
Д. Золотницкий	Восемь романсов на стихи Анны Ахматовой. Для сопрано и фортепиано	2010
С. Слонимский	Четыре романса на стихи Ахматовой. Для сопрано и фортепиано	2019
С. Слонимский	Русские элегии Анны Ахматовой. Вокальный цикл для меццо-сопрано и фортепиано	2019
И. Рогалев	Подорожник	2021

Рассмотрим инструментальное решение циклов. Наряду с традиционным дуэтом вокал-фортепиано, встречаются сочинения для голоса и камерного оркестра. К последним относятся «Бег времени» Б. Тищенко, «Приходи на меня посмотреть» С. Евтушенко. «Голос молящего» Ю. Фалика имеет две версии – камерную и оркестровую. Оркестровая версия, благодаря созданию дистанции восприятия, приближает цикл к жанру камерной кантаты и делает его образы более конкретными, объективными. Вокальный цикл «Черепки» композитора Е. Панченко написан для вокально-

инструментального трио – меццо-сопрано, фагота и фортепиано. Отличительной особенностью трактовки инструментальной партии в этом сочинении является повышенное внимание к тембру фагота. Выполняя функцию рельефа, фагот репрезентирует и развивает материал, а также созвучен тембру мужского голоса, не наделенного по сюжету цикла словесной характеристикой [62].

В качестве солирующего голоса композиторы выбирают сопрано или меццо-сопрано. Обусловлено это в первую очередь содержанием стихотворений, широким эмоциональным диапазоном и гибкостью женского голоса. Данные характеристики стали особенно востребованы со второй половины XX века, когда произошло обогащение средств музыкальных выразительности хроматикой, свободно трактованной тональностью, прихотливой ритмикой. «Ансамблевая чуткость, большие возможности для разнообразной динамики (умение петь, в том числе, в верхнем регистре на *piano*) – все это мотивировало отечественных авторов создавать камерно-вокальные произведения для женских голосов» [243].

Отметим циклы с программными названиями, что дает ориентир на образный строй и настроение произведения. В качестве заголовка может выступать строчка из стихотворения – циклы «Там тень моя осталась» и «Дорога не скажу куда...» Г. Гонтаренко, «Приходи на меня посмотреть» С. Евтушенко. В названии цикла «Вечер разлук» Б. Целковникова также заключено содержание и образный строй. Категории «вечер» и «разлука» играют важную роль в поэзии А. Ахматовой. Одна из поэтических книг имеет название «Вечер», в которой, как отмечает исследователь Л. Кихней «...едва ли ни во всех стихотворениях "Вечера" драматургически развиваются идеи, изложенные в первом стихотворении: каждая любовная встреча несет в себе зародыш разрыва, а каждый разрыв чреват гибелью» [80].

Еще одна категория выбора заголовка для вокального цикла – использование названия поэтической книги или цикла А. Ахматовой. Пример – «Шиповник цветет» Т. Смирновой и одноименный цикл композитора

Е. Щербакова. Цикл Анны Ахматовой «Шиповник цветет» состоит из тринадцати стихотворений, обрамленных зачином и послесловием. Сами стихотворения расположены не по времени написания. Как отмечают исследователи, «ключ к пониманию заглавия цикла спрятан в эпиграфе к пятому стихотворению "Другая песенка": «Несказанные речи / Я больше не твержу / Но в память той невестречи / Шиповник посажу» [44, с. 327].

Данный эпиграф становится центральным в камерно-вокальном цикле Т. Смирновой. Композитор обрамляет им опус, что сближает с композиционной структурой ахматовского сочинения. В качестве поэтической основы выступают стихотворения «Другая песенка», «Во сне» и «Первая песенка». В избранных композитором стихотворениях встречаются ключевые слова поэтического цикла А. Ахматовой – «встреча», «невестреча» и «разлука», через которые проявлена сквозная тема не только музыкального цикла, но и ахматовского – это тема «невестречи» [44]. Через стихотворения, вошедшие в камерно-вокальный цикл, композитор передала эмоциональный спектр всего поэтического цикла А. Ахматовой.

По заглавию книги дает название вокальному циклу И. Рогалев («Подорожник»). Поэтической основой цикла стали три стихотворения из книги «Белая стая» (первый, второй и третий номера), и только одно стихотворение из книги «Подорожник» – либретто заключительного романса. Именно заключительный романс становится кульминационной вершиной камерно-вокального сочинения. Ранее мы отмечали, что поэтическая основа этого номера – стихотворение «Сразу стало тихо в доме» и строки их поэмы «У самого синего моря». Компиляция двух текстов позволила композитору выстроить линию развития отношений возлюбленных, итог которых – трагическая гибель героя. Переживанию разлуки с возлюбленным посвящено большинство стихов из сборника «Подорожник» А. Ахматовой. Через одноименное название камерно-вокального цикла композитор подчеркивает связь с тематическим содержанием ахматовской книги.

Вокальный цикл Б. Тищенко «Бег времени» назван по одноименному заглавию ахматовской книги. Композитор выбрал шесть стихотворений разных лет, ориентируясь на образно-смысловой ряд. Примером заглавия камерно-вокального произведения по названию цикла поэтического служит сочинение «Anno Domini» Д. Янов-Яновского. Книга «Anno Domini» вышла в свет в 1922 году. В ней поэтесса отразила чувства и переживания того сложного времени.

Большинство сочинений, написанных на стихи А. Ахматовой, посвящены одной из ведущих тем в искусстве – теме любви. Любовная лирика обладает удивительным свойством – независимостью от времени, почти абсолютной неувядаемостью. Именно к любовной лирике А. Ахматовой обращается большинство композиторов в циклических сочинениях, где тема любви получает свое яркое воплощение.

В цикле С. Прокофьева «Пять стихотворений А. Ахматовой» ясно прочитывается внутренний «сюжет», контуры которого проступают сквозь историю любви героини.

Любовные мотивы во всем их многообразии – встречи, разлуки, измены, ревность, самопожертвование, безответная страсть – представлены в камерно-вокальных сочинениях С. Слонимского «Семь романсов на стихи Анны Ахматовой» (1969), «Десять стихотворений Анны Ахматовой» (1974), «Четыре романса на стихи Анны Ахматовой» (2012). Теме любви и одиночеству женщины посвящен цикл «Вечер разлук» Б. Целковникова, «Подорожник» И. Рогалева, «Шиповник» Т. Смирновой и одноименный опус Е. Щербакова, «Шесть монологов» Л. Бобылева.

Судьба поэта – тема, объединяющая романсы в цикле В. Ходоша «Подслушанное». Данная тема, являющаяся важнейшей для русской художественной культуры, реализована композитором благодаря созданию смысловой арки между заключительным и первым романсами. В данных номерах в качестве центрального образа выступает образ поэта.

Стихи, вошедшие в цикл «Полночные стихи» Б. Терентьева, повествуют об одиночестве поэта. Показателен четвертый номер «И последнее», в котором выражена ведущая мысль опуса – претворение жизненных впечатлений в поэтические образы.

Тема родины стала ведущей в одном из последних сочинений композитора С. Слонимского «Русские элегии Анны Ахматовой» (2019). События Великой отечественной войны нашли отражение в поэтическом либретто камерно-вокального цикла «Голос молящего» Ю. Фалика. Судьба поэтессы становится центральной в цикле «Бег времени» Бориса Тищенко. Времени пребывания Ахматовой в Ташкенте посвящен цикл «Anno Domini» Д. Янов-Яновского.

Представленные камерно-вокальные циклы относятся к тематическому типу, так как в основе каждого из них лежит раскрытие какой-либо темы. Наряду с воспроизведением самых разных граней любовной лирики (центральным становится образ любви отрешенной, созерцательной, болезненной, надломленной) в вокальных сочинениях нашли отражение и другие темы – тема родины, вопрос о месте поэта в мире и его творчества, трагическая судьба поэтессы.

Согласно классификации Т. Курышевой, данные циклы относятся к лирическому типу, так как каждый номер отражает внутреннее психологическое состояние, тончайшие оттенки чувств и переживаний героя.

Композиторы пишут монографические циклы и сочинения на стихи разных авторов. Примеры произведений, в которых лирика А. Ахматовой стоит в одном ряду со стихотворениями других поэтов – «Звенидень», вокальный цикл для меццо-сопрано и фортепиано на стихи русских поэтов навала XX века (1986) Ю. Фалика. Данный цикл имеет и оркестровую версию. «Лирическая тетрадь», вокальный цикл для меццо-сопрано и камерного оркестра (1982), Е. Гохман, «Три песни на стихи Ахматовой, Балтрушайтиса и Блока» (2007) В. Сильвестрова, «Утоли моя печали», вокальный цикл на стихи Анны Ахматовой и канонические тексты В. Рубина.

В массовой музыке также наблюдается тенденция к циклизации.

Приведем список циклических композиций в массовой музыке (см. таблицу 10).

Таблица 10

Список циклических композиций в массовой музыке

Композитор	Название	Год создания
Д. Тухманов	Альбом «По волнам моей памяти»	1976
О. Першина	Альбом «Булонский лес»	1999
Т. Алешина	«Петербургский альбом»	2003
З. Раздолина	Альбом «Колдунья»	2009
Consuelo	Мини-альбом «Ты выдумал меня»	2019
Трибьют-альбом	«Я – голос ваш»	2021
Т. Бобошко, Е. Ивашкевич, Е. Скрипкин	Альбом «Анна Ахматова – наяву»	2022

Музыкальные композиции в массовой музыке объединены в альбомы, в свою очередь наблюдаются его подвиды: концептуальный альбом, трибьют-альбом, мини-альбом.

Альбом – «несколько песен, расположенных в определенном порядке, объединенных общим названием (за редким исключением) и претендующих на некую степень единства» [158, с. 245]. Единство в альбомах массовой музыки, подобно единству в камерно-вокальных композициях академической музыки, достигается на двух уровнях – поэтическом и музыкальном.

Поэтический уровень реализуется через наличие общей тематики, образов, пронизывающих все песни. В массовой музыке тема любви представлена во всех ее проявлениях. Центральным становится образ героини, повествующей о своих переживаниях, чувствах, жизненных перипетиях.

Музыкальное единство реализуется на двух уровнях: синтаксическом и композиционно-драматургическом. Как и в академической музыке, последний достигается наличием обобщенного музыкального сюжета – альбом строится по определенной структуре, где важную роль играет порядок номеров,

позволяющий создать определенное повествование. Нередко создается плавный переход одной песни в другую, что создает эффект цельности.

Важно отметить интонационное единство песен. В альбоме «Колдунья» – это интонации кварты и квинты. В отличие от академической музыки, в массовой, этот аспект выражен не столь глубоко. Немаловажное значение в вопросе единства в альбомах играет звуковое оформление (аранжировка), связанное со стилевой направленностью. Альбомы имеют определенный стиль (например, роковая стилистика песен в альбоме «Ты выдумал меня» Consuelo, или камерно-вокальная лирика в альбоме «Колдунья» Н. Шацкой, джаз – «Анна Ахматова – наяву»).

Инструментальное сопровождение в альбомах массовой музыки не ограничивается использованием фортепиано. Отсюда наблюдается единство в выборе того или иного тембра. В альбоме «Колдунья» объединяющим тембром становится тембр виолончели. Звучание колокола – объединяющий элемент в мини-альбоме «Ты выдумал меня». Реализация песен в определенной стилистике, особенности аранжировки, позволяют создать особую атмосферу, в которой каждая композиция дополняет друг друга.

Объединение песен основано как на монографическом принципе, так и на объединении стихотворений разных авторов (Д. Тухманов «По волнам моей памяти»). В качестве названия используется строчка из стихотворения или же композитор дает название самостоятельно.

Немаловажный вклад в единство вносит обложка альбома и его визуальный стиль, что в свою очередь является отличительной характерной чертой именно для альбомов массовой музыки. В дизайне отражена тематика и атмосфера содержания альбома.

Единство в альбомах массовой музыки достигается на двух уровнях – поэтическом (наличие темы и образов) и музыкальном. Последний реализуется через стилевое единство, звуковое оформление (аранжировка), интонационные связи. Важно отметить, что для каждого подвида альбома характерен тот или иной уровень. В трибьют-альбоме (сборник песен,

посвященных одному автору) доминирует поэтический уровень. Здесь монографический принцип объединения, наличие общей темы – любовь во всех ее проявлениях – романтическая, материнская, любовь к Родине.

Высокий музыкальный уровень обнаруживается в мини-альбоме «Ты выдумал меня» (данный альбом охарактеризован как концептуальный альбом – подробнее об этом в следующем параграфе). Несмотря на то, что в альбоме Д. Тухманова «По волнам моей памяти» объединены стихотворения разных авторов, здесь также особое значение имеет музыкальное единство [157].

Единство в альбомах массовой музыки играет ключевую роль, что позволяет погрузиться в общую атмосферу и идею.

Сделаем некоторые обобщения:

1. Тяготение композиторов к созданию камерно-вокальных циклов продиктовано способностью данного жанра к передаче тончайших оттенков эмоционально-психологических состояний лирических героев и глубину поэтического содержания.

2. В академической музыке в ряде произведений наблюдается расширение исполнительского состава за счет введения инструментального ансамбля, однако, классический ансамбль «голос-фортепиано» остается главенствующим. Роль фортепиано в анализируемых камерно-вокальных сочинениях не сводится к гармонической поддержке или изобразительности. Инструментальная партия становится равноправным участником, что продиктовано глубиной ахматовской поэзии. В циклических композициях массовой музыки объединяющим моментом становится общая звуковая атмосфера, связанная со студийной записью этих опусов и тенденциями в студийной звукорежиссуре, поскольку предназначены эти альбомы преимущественно для воспроизведения с электронных носителей.

3. В циклах академической и эстрадной направленности отразились ведущие темы творчества поэтессы – любовь, родина, поэзия и судьба поэта. Принцип объединения вокальных циклов – тематический, тип – лирический. Каждый номер в том или ином сочинении передает разнообразные оттенки

чувства главного героя, и они единой линией внутреннего развития, выраженной в общем строении композиции.

4. В количественном отношении в академической музыке преобладают циклические композиции, к которым авторы обращались начиная с второго десятилетия XX века и по настоящее время. В массовой музыке авторы в меньшей степени тяготеют к цикличности. Эти произведения появились лишь в XXI веке (за исключением концептуального альбома Д. Тухманова «По волнам моей памяти») и представлены такими видами как концептуальный альбом, мини-альбом, трибьют-альбом.

В следующем параграфе рассмотрим камерно-вокальные циклы в аспекте их единства.

3.2. К проблеме единства вокальных циклов на стихи А. Ахматовой*

С аналитической точки зрения интерес представляет вопрос о том, как авторы вокальных циклов достигают единства на поэтическом и музыкальном уровнях, какие приемы оказываются приоритетными для воплощения в камерно-вокальных циклах на стихи А. Ахматовой.

Один из важных аспектов единства цикла на вербальном уровне – выстраивание композиторами поэтической сюжетной линии сочинения под углом избранной «темы». Отметим важность наличия темы – именно она обуславливает смысловой «стержень» сочинения.

* В тексте диссертации использованы материалы ранее опубликованных статей: Ситалова, А. Н., Бабенко, Е. В. К проблеме целостности вокального цикла С. М. Слонимского «Десять стихотворений А. Ахматовой» // Культурная жизнь Юга России. – 2016. – № 3. – С. 35–38; Ситалова, А. Н. Камерно-вокальный цикл С. Слонимского «Семь романсов на стихи А. Ахматовой»: к проблеме целостности // Студенческая наука, искусство, творчество: от идеи к результату: материалы III Всероссийской студенческой научно-практической конференции (14–24 марта 2016 г.). – Краснодар: КГИК, 2016. – С. 320–326; Ситалова, А. Н. Вокальный цикл «Десять стихотворений Анны Ахматовой» С. М. Слонимского: вопросы формы // Семнадцатые Кайгородовские чтения. Культура, наука, образование в ин формационном пространстве региона: сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. с международным участием / КГИК, Краснодар, 2017. Вып. 17. – С. 169–172.

Для А. Ахматовой ведущими темами в поэзии стали – любовь, родина, место поэта и его творчества в мире, отражение судьбы. Данные темы нашли отражение в сочинениях композиторов академической музыки (С. Слонимский, С. Прокофьев, Ю. Фалик, Б. Целковник и др.) и в массовой. В Мини-альбоме «Ты выдумал меня» круг стихотворений отражает все темы творчества поэтессы.

Единство камерно-вокального цикла на уровне поэтического текста достигается не только через наличие ведущей темы, но и благодаря широкой палитре образов. В сочинениях, раскрывающих любовную тему, ведущим средством объединения вербального текста на макроуровне является образ лирической героини, на микроуровне – образы, своего рода «поэтический лейтмотивы» (образ возлюбленного, природы и т.д.). Данные аспекты проявляются в ряде сочинений академической и массовой музыки.

В качестве материала для анализа в академической музыке выделим циклы – С. Прокофьев «Пять стихотворений А. Ахматовой для голоса и фортепиано», С. Слонимский «Семь романсов на стихи Анны Ахматовой», «Десять стихотворений Анны Ахматовой», В. Ходош «Подслушанно», Б. Целковников «Вечер разлук» Д. Золотницкий «Восемь романсов на стихи Анны Ахматовой», Д. Янов-Яновский «Anno Domini». В массовой музыке – альбом «Колдунья» (З. Раздолина) мини-альбом группы Consuelo «Ты выдумал меня», трибьют-альбом «Я – голос ваш».

На основе данных сочинений выявим средства достижения единства на поэтическом и музыкальном уровнях.

Целостность обнаруживается в цикле С. Прокофьева «Пять стихотворений Анны Ахматовой». Данное сочинение – это именно цикл, а не сборник романсов на слова одного поэта. В том, как композитор выстраивает драматургическую модель произведения, какие поэтические образы усиливает музыкально, какие новые смысловые нюансы привносит в музыкальную сторону сочинения, – ясно прочитывается внутренний «сюжет», контуры которого проступают сквозь историю любви.

Важным фактором единства композиции выступает поэтический текст. В избранных композитором стихотворениях, которые образуют последовательную линию развития, остро, и в то же время в лаконичной форме выражен внутренний конфликт, отражающий различные эмоциональные грани любовного чувства.

Носителем этих переживаний становится лирический герой. Каждый романс в цикле выполняет определенные композиционные функции. Первый номер «Солнце комнату наполнило» знакомит слушателя с главной героиней цикла, которую переполняют чувства любви. В романсе «Настоящую нежность» уже прокрадывается предчувствие развязки. «Память о солнце» – лирический центр цикла. В следующем романсе происходит дальнейшее развитие событий и нарастание, направленное к финалу. И, наконец, кульминация и развязка цикла отражены в последнем романсе «Сероглазый король». Ясно, что драматургия каждой миниатюры имеет нисходящую направленность, закрепляя в финале мотив обреченности.

Сюжетное обрамление – еще один многозначительный принцип, благодаря которому достигается единство рассматриваемого цикла на уровне поэтического текста. Фабула первого и последнего номеров сочинения повествует о действиях, происходящих в комнате. Однако, если в романсе, открывающем цикл, комната наполнена солнцем, то в последнем номере действие происходит в душном помещении.

Камерно-вокальный цикл «Пять стихотворений А. Ахматовой» характеризуется высокой степенью музыкальной целостности. Важнейшим стимулом к этому явилось наличие в каждом цикле сквозных музыкальных образов, характеристика которых достигается закреплением за ними той или иной совокупности средств музыкальной выразительности.

Один из главных образов, раскрытых в произведении, – образ природы. В романсах «Солнце комнату наполнило» и «Память о солнце» он неразрывно связан с картиной зимнего пейзажа, которая является лирическим параллелизмом к состоянию героини. В первом романсе фраза, в которой

появляется упоминание о приближающейся зиме, полна чувствами нежной страсти героини к объекту своего обожания. Поэтому для нее «даль за окнами тепла». В музыке это воплощено восходящим поступенным движением мелодической линии вокальной партии и ласкового, мягкого покачивания на слове «тепла». И совсем иное в третьем номере («За ночь прийти успеет зима»). Начинаясь с вершина-источника, мелодическая линия робко спускается вниз, создавая ощущение скованности и оцепенения. Покачивание на слове «зима», теряя свои прежние свойства, приобретает оттенок обреченности.

Яркая «арфовая» фигурация – стремительно взмывающие в высокие регистры хроматизированные пассажи фортепиано – в качестве сквозного элемента возникает в первом (тт. 4, 5 от конца), третьем (тт. 14, 15; 50), и особенно четвертом (тт. 1, 2; 8; 22; 24) стихотворениях. Ее семантика варьируется, отражая то лирическую экспрессию (в первом и четвертом стихотворениях), то ауру образов природы (в третьем).

Примечательна и происходящая в цикле постепенная смысловая трансформация оstinатности, столь значимой для С. Прокофьева. В первом стихотворении это мягко пульсирующие в высоком регистре матовые кварто-терцовые созвучия. Вызывая ассоциации со звуковой палитрой импрессионистов, они воплощают идею «остановленного мига» любви, упоения жизнью. В начале третьего стихотворения оstinато терций в аккомпанементе чем-то напоминает заведенный механизм, словно невидимые часы начинают отсчет последних мгновений любви. В его завершении оstinато уже связывается с образами тьмы, внезапно подступившей зимы, семантика которых как поэтических эквивалентов смерти очевидна. В близком значении оstinатность предстает в финале четвертой миниатюры, связываясь с образом стынувшей грязной воды. Наконец, в последнем стихотворении оstinатность предстает в двух смысловых «измерениях»: в третьем разделе, где речь идет о маленькой дочери героини – в жанровом облике колыбельной; в обрамляющих разделах – траурной маршевости.

Появившееся в первой миниатюре движение через октаву «оттого и я, бессонная», которое несет в себе оттенок грусти, проникает в партию фортепиано третьего романса, имитируя движение маятника. Подобное движение воплощено в аккомпанементе и второго романса.

Еще пример интонационной связи первого и второго романсов. Одноголосная витиеватая линия в верхнем регистре фортепианной партии романса «Настоящую нежность» соткана из интонаций, являющихся основой для прозрачных, хрупких биений в аккомпанементе первого номера.

Во втором номере второй раздел открывает ход в басовом регистре по квинтам на фоне пульсирующих гармоний. Истоки находим вновь в первом романсе (тт. 20). Данная фактурная особенность становится ведущей и для третьего романса. Отголоски ее находим в романсе «Здравствуй» (второй эпизод).

Приведем еще ряд локально-интонационных связей между частями, создающих музыкальное единство композиции. Элементы, традиционно ассоциируемые со сферой прокофьевской лирики: квинта, кварта, трихордовые и трезвучные последования. Они составляют основу тематизма первого стихотворения, они же возникают и в тематизме последующих трех миниатюр, рисуя различные оттенки живого чувства. Образуется своеобразная интонационная арка между первым и четвертым романсами, которые начинаются с нисходящего (в первом случае в диапазоне квинты, во втором – кварты) движения.

Интервал малой терции – в контексте целого воспринимается как звуковое воплощение тревоги, предчувствия неминуемой катастрофы. Ритмически он реализован в двух вариантах: с одной стороны – это мерные «покачивания», как, например, в завершении первой и третьей миниатюр; с другой стороны – напряженная «пульсирующая» формула в драматических кульминациях третьего и четвертого стихотворений.

Важным цементирующим звеном, объединяющим песни в цельное произведение, становятся и ладотональные связи.

Светлая, теплая тональность E-dur открывается цикл. В каждом последующем романсе она усложняется и обогащается созвучиями целого ряда других тональностей. В последнем романсе от этой «лучезарной» тональности не остается и следа. Она превращается в трагичный e-moll (происходит сквозное развитие от света к тьме, посредством сгущения гармонических красок). Проследим тональное взаимопроникновение в романсах. Первый номер открывает тональность E-dur, однако венчает романс – e-moll. Уже в первом номере заложен трагичный исход происходящих событий. Продолжает вести свою линию e moll и в начале романсов «Настоящую нежность» и «Память о солнце». Четвертый романс «Здравствуй!» начинается с той же (хотя и усложненной) гармонии ля минора, которой заканчивался предыдущий номер. В последнем, кульминационном номере, тональности e-moll и E-dur не просто противопоставлены друг другу; они вступают в борьбу эмоций, охватывающих героиню. С одной стороны – она сломлена, узнав о гибели своего возлюбленного, с другой – те самые «серые глазки» являются венцом ее трагической любви и только ради них ей теперь стоит жить.

Приведем тональную схему камерно-вокального цикла:

I	II	III	IV	V
E-dur	e-moll	e-moll	a-moll	e-moll

Единство рассматриваемой вокально-инструментальной композиции достигается и на уровне сюжета. Действия первого и последнего номера цикла происходят в комнате, тем самым создавая «арочное» сюжетное обрамление.

Одним из ведущих принципов драматургии цикла является контраст. Выразительная роль контрастных сопоставлений велика. Они помогают раскрыть каждый образ, каждый штрих, на котором останавливается внимание, с другой же стороны – обостряют и динамизируют само развитие. В рассматриваемом цикле особую значимость приобретает жанровый

контраст. Кульминационная драматическая сцена «Сероглазый король», к которой направлено все развитие, написана в жанре баллады, что еще в большей степени усиливает эмоциональное напряжение.

Красной нитью в цикле проходит и образный контраст, воплощенный в постепенном переходе от радостных чувств, переполнявших героиню в первом номере, к горю, которой пронизана кульминационная сцена.

Большое драматургическое значение приобретает в цикле и постоянная смена темпов. *Allegro giocoso*, темп, который открывает цикл, превращается в последнем номере в переполненное горем и скорбью *Adagio*.

Приведем схему темповых соотношений в цикле:

I	II	III	IV	V
<i>Allegro giusto</i>	<i>Andantino</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Adagio</i>

Рассмотрим циклы С. Слонимского «Семь романсов на стихи Анны Ахматовой» и «Десять стихотворений Анны Ахматовой» с точки зрения реализации единства. В творческом багаже композитора, включающего разнообразные жанры, особое место принадлежит камерно-вокальным циклам на стихи А. Ахматовой. Именно эти сочинения признаются исследователями совершенными образцами вокального стиля композитора. «Два ахматовских цикла написаны в жанре традиционно-академической вокальной лирики, но по музыкальному своему содержанию вырываются из нее, с одной стороны, доступной песенно-романсовой поэтической лирикой, с другой – портретной, фольклорной и ариозной экспрессией» [156, с. 167].

Образ героини, стремящейся к тихому женскому счастью, связал эти два, казалось бы, далеких цикла. Любовные мотивы в произведениях представлены во всем их многообразии: встречи, разлуки, измены, ревность, самопожертвование, безответная страсть.

Учитывая классификацию вокально-циклических композиций, предложенную Т. Курышевой, оба вокальных цикла со всей очевидностью

можно отнести к лирическому типу. Созданные на стихи одного поэта, эти произведения также принадлежат к композициям монографического типа.

Поэтической основой циклов явилась ранняя поэзия А. Ахматовой. При этом в «Семи романсах на стихи Анны Ахматовой» композитор обращается к «разноплановым» стихам поэтессы, включая так называемую «деревенскую» лирику А. Ахматовой, что обусловило наличие двух стилевых сфер – лирической и фольклорной. В основе «Десяти стихотворений Анны Ахматовой» – «рафинированная» любовная лирика А. Ахматовой.

Существенной особенностью цикла «Десять стихотворений Анны Ахматовой» является, обозначенная композитором, жанровая принадлежность вокальных миниатюр – не романсы, а стихотворения, что, в свою очередь, предполагает главенство поэтического слова, выражающееся через наличие декламационного рельефа вокальной мелодии, гибкой, «отзывчивой» инструментальной партии.

Предпринятый анализ, позволяет отметить, что целостность ахматовских циклов реализуется на двух уровнях: поэтическом и музыкальном.

В основе цикла «Семь романсов на стихи Анны Ахматовой» лежит тематический принцип объединения частей цикла, тогда как в «Десяти стихотворениях Анны Ахматовой» присутствуют признаки сюжетности, проступающие в череде воспоминаний лирической героини.

На поэтическом уровне целостность также достигается благодаря наличию образов природы, деревьев, трав, цветов (белого и черного), которые являются параллелизмом душевным переживаниям лирической героини. Это упоминание цветов розы, сирени (в «Семи романсах на стихи А. Ахматовой»), деревьев – клена, липы (в «Десяти стихотворениях Анны Ахматовой»). Поэтический текст циклов пронизан образами смерти (посредством слов «кладбище», «черных ангелов» – в «Семи романсах на стихи Анны Ахматовой», «гроб», «умру», «камнем надгробным» – в «Десяти стихотворениях Анны Ахматовой»). Аргументом поэтической целостности

цикла «Десять стихотворений Анны Ахматовой» служат ряд словосочетаний («темный дом», «круг лампы желтой»), указывающих на то, что «события» в цикле развиваются в вечернее и ночное время суток. Своего рода лейтмотивом данного сочинения выступает присутствующее в большинстве номеров чувство тоски, угнетающее героиню.

Музыкальное единство циклов достигается на двух уровнях: синтаксическом и композиционно-драматургическом.

Важным «цементирующим» звеном на синтаксическом уровне является колокольность, присутствующая в ахматовских циклах и выступающая в качестве посредника чувств, которые испытывает лирическая героиня. Существенная объединяющая роль принадлежит интонационным связям. К последним следует отнести наличие восходящей квинтовой интонации в вокальной партии, присутствующей в завершении каждого номера «Семи романсов на стихи А. Ахматовой». В «Десяти стихотворениях на слова А. Ахматовой» в качестве лейтинтонации цикла выступает квартовая интонация, пронизывающая каждый номер и представленная чистой, увеличенной и уменьшенной квартой. Интервал уменьшенной кварты лежит и в основе мотива, обозначенного нами мотивом «страдания», который впервые появляется в шестом романсе и находит свое продолжение в восьмом и девятом номерах.

Ряду поэтических образов цикла «Десять стихотворений А. Ахматовой» также соответствует определенная интонационная сфера. Так, образной сфере тоски (реализованной через слова «печалью», «тоскующей», «тоска») соответствует, присутствующий в вокальной партии, нисходящий мелодический ход, традиционно ассоциирующийся с поникающим жестом, вздохом. В функции лейттемы выступает тема «любви». Последняя звучит во втором и финальном номерах, скрепляя музыкальную ткань произведения. К факторам единства циклов относится метроритмическая организация номеров. Так, вокальная партия большинства номеров «Десяти стихотворений А. Ахматовой» имеет ямбическое начало. В «Семи романсах на стихи А.

Ахматовой» метроритмическая организация обусловлена присутствием двух стилевых сфер (лирической и фольклорной), где лирическим романсам присуще ямбическое начало, а «фольклорным» номерам свойственна упругая ритмика, хореическое начало.

Присутствие фактурных связей между частями очевидно в цикле «Десять стихотворений Анны Ахматовой», где (при всем многообразии фактурных решений) в качестве объединяющего фактора выступает действующий с огромной силой выразительности, прием выключения инструментального сопровождения, совпадающий с «ключевыми» словами поэтического текста. Подчеркнем обобщающую роль финального номера цикла, в котором представлено все фактурное многообразие предшествующих частей – от скупых октавных дублировок инструментального сопровождения, гармонических, ритмических фигураций, до аккордовой фактуры.

Существенная роль принадлежит тональным связям. Несмотря на отсутствие единой тональности в крайних частях цикла, в вокальных сочинениях присутствуют так называемые тоники «высшего порядка». В цикле «Семь романсов на стихи Анны Ахматовой», это d-moll и A-dur, что обусловлено присутствием двух стилевых сфер в цикле (лирической и фольклорной). В «Десяти стихотворениях Анны Ахматовой» это «а». При этом в тональном плане цикла «зашифрована» уменьшенная кварта (a – des), определенная как своего рода лейтинтонация произведения.

Разнообразно формообразование частей циклов. Композитор использует различные виды куплетности (вариационную, вариантную), сквозные структуры (типа контрастного развертывания и контрастного сопоставления), модулирующие (№4 цикл «Десять стихотворений Анны Ахматовой»). Вместе с тем, можно говорить о наличии главенствующих принципов организации формы частей циклов. В «Семи романсах на стихи Анны Ахматовой» очевидно действие принципа двухчастности, в «Десяти стихотворениях А. Ахматовой» – трехчастности.

На композиционно-драматургическом уровне отметим присутствие образа лирической героини, позволяющей говорить о наличии моносферы в рассмотренных циклах.

Важнейшим формообразующим принципом циклических композиций выступает контраст. Наличие контрастных стилевых сфер – лирической и фольклорной, в цикле «Семь романсов на стихи Анны Ахматовой» обусловило жанровый и темповый контрасты. В основе «Десяти стихотворений Анны Ахматовой» лежит чередование быстрых и медленных темпов. При этом можно констатировать наличие заострения контраста между финальным и предшествующими номерами.

Группировка номеров внутри циклов (композиционное решение) в целом ориентирована на трехчастную структуру, где первые номера выполняют роль вступления (в «Семи романсах на стихи Анны Ахматовой»), завязки действия (в «Десяти стихотворениях Анны Ахматовой»), следующие – развития, а финальные номера выступают в качестве заключения.

Ввиду наличия в циклах лирической образной сферы, драматических коллизий, лирико-драматической интонационной сферы, тип музыкальной драматургии вокальных сочинений может быть определен как лирико-драматический.

Таким образом, выявленные в ходе анализа факторы единства вокальных сочинений, действующие на уровне поэтическом, а также двух уровнях музыкальной основы – синтаксическом и композиционно-драматургическом, свидетельствуют о наличии высокого уровня целостности ахматовских циклов С. Слонимского.

Весьма богат наличием разнообразных музыкально-синтаксических связей цикл В. Ходоша «Подслушанное». В качестве ведущей интонации выступают восходящие малотерцовые мелодические ходы с последующим нисходящим движением. Важную роль играют тональные, гармонические и фактурные «арки». Романсы №1 «Скерцо», №4 «Заклинание» и №5 «Песенка» объединены тональностью с-moll. Гармоническое единство наличествует в

первом и третьем номерах. Целостность реализуется в фактурных особенностях (№ 1 «Скерцо» и №5 «Песенка» – бас-аккорд, № 2 «Колыбельная», № 3 «Плач» и № 4 «Заклинание» – хоральный рисунок), а также обнаруживается в метроритмическом решении номеров (смешанные размеры в нечетных номерах, сложные — в четных).

Реализуя идею единства циклической композиции на вербальном (ведущей темой сочинения становится образ поэта) и музыкальном уровнях, В. Ходош проявляет тонкое понимание природы жанра вокального цикла.

Рассмотрим проблему единства внемузыкального и музыкального в вокальном цикле Б. Целковникова «Вечер разлук», посвященному теме любви. Поэтическая основа вокального сочинения не образует сюжетную линию, однако, представляет собой зарисовки душевных переживаний героини – от горестного чувства одиночества до светлой грусти. Отметим образы возлюбленного (появляется в III, IV, V и VI номерах), подмосковной природы («шиповник Подмосковья», «тихий сад» во II и VI частях), упоминание о стихах поэтессы в IV заключительной миниатюре.

Подчеркнем важность темы вечера, отвечающего общему тону произведения. Начиная с названия вокального цикла, для которого послужила заключительная фраза стихотворения поэтессы «Каждый день по-новому тревожен», являющегося поэтической основой первого номера, почти все «события» в вокальном произведении разворачиваются в вечернее время суток. На это указывают словосочетания «вечер разлук» в I части, «закатный мрак хвой» в III и «вечерний свет» в IV.

Музыкальное единство цикла реализуется на двух уровнях: синтаксическом и композиционно-драматургическом. Последний достигается наличием обобщенного музыкального сюжета, где каждый номер не только раскрывает сложный многогранный образ лирической героини, но и выполняет определенную функцию. В основе цикла лежит контраст – тематический, тональный, ладовый, фактурный, темповый и динамический, способствующий целостности на композиционно-драматургическом уровне.

На синтаксическом уровне единство достигается через интонационные, фактурные, метроритмические связи. Для большинства номеров характерен триольный ритм в партии фортепиано. В вокальной партии особое место занимают интонации уменьшенной кварты и септимы (I, III, VI номера). Единство обнаруживается и на уровне формообразования: все части цикла (кроме первого номера) написаны в простой трехчастной форме. Отметим, что в большинстве случаев трехчастность обусловлена строением поэтического текста.

Тщательно продумана вокальная лирика в цикле «Anno Domini», Д. Янов-Яновского. Композитор проявил филигранность в выборе текстов из ахматовской книги, что проявилось в цельности, логической организованности цикла. В композиционной структуре сочинения обнаруживаются признаки репризности (начало последнего номера возвращает тематический материал первого романса), что в свою очередь способствует целостности цикла на поэтическом уровне. На музыкальном уровне единство проявляется через «мотив кукушки», в использовании приема исполнения – игра на струнах. Для номеров цикла характерно сложное интонационное и метроритмическое строение, обуславливающее единство.

В камерно-вокальном цикле «Восемь романсов на стихи Анны Ахматовой» Д. Золотницкого важную роль в создании целостности играют тональные связи. Центральными становятся тональности D-dur и d-moll, которые звучат в IV, VI, VII и VIII номерах. В других номерах композитор использует отдаленные тональности (a-moll, h-moll, cis-moll), которые способствуют нарастанию напряжения.

Свойственная ахматовской поэзии тенденции к циклизации, проявилась не только в академической музыке, но и в массовой. Создание альбомов на стихи А. Ахматовой – еще одна характерная черта для современного музыкального искусства. В данном контексте назовем следующие композиции: трибьют-альбом «Я – голос ваш», мини-альбом «Ты выдумал меня» группы Consuelo, альбом «Колдунья» (З. Раздолина в исполнении Н. Шацкой). Анализ

данных композиций предварим высказываниям о данной проблеме. Е. Савицкая в книге «От советского арт-рока к российскому прогрессив-року», давая характеристику и отмечая важность принципам альбомного мышления отмечает следующее: «...основной формой студийного творчества в середине 60-х становится альбом – несколько песен, расположенных в определенном порядке, объединенных общим названием и претендующим на некую степень единства. Становление альбомного мышления тесно связано с развитием звукозаписи, технических средств передачи звука» [158, с. 245]. Далее, благодаря развитию студийного творчества, возник термин «концептуальный альбом» «трактованный авторами как некое целое, что проявляется в тяготении к крупной форме, единству музыкального и поэтического материала» [там же с. 246]. Как и в академических вокальных циклах в концептуальных альбомах можно выделить два уровня художественного единства: образно-поэтический (стихи одного поэта, выражение общей идеи) и музыкально-структурный, реализованный тяготением к сюитности (сочетание отдельных номеров) или поэмности с внутренним расширением композиции. К типу концептуального альбома относится цикл «Ты выдумал меня».

В 2019 году проект Consuelo презентовал мини-альбом на стихи А. Ахматовой, приуроченный к 130-летию со дня рождения поэтессы. Consuelo – проект вокалистки и композитора Каэтаны Альба и назван в честь оперной певицы – главной героини романа Жорж Санд «Consuelo».

Стиль Consuelo сочетает в себе элементы различных музыкальных жанров – неоклассику, кроссовер, арт-рок, симфо-рок, готику, фолк, этно и другие направления. Consuelo сотрудничает с сессионными музыкантами и является студийным проектом. Репертуар весьма разнообразен – от собственных сочинений до арий из опер в авторской обработке. Кроме мини-альбома «Ты выдумал меня» (см. таблицу 11), на стихи А. Ахматовой выпущено две песни «Я – голос ваш» и «Для великой земной любви».

Перечень частей альбома «Ты выдумал меня»

№	Название номера	Стихотворение, год создания
1	В последний раз	*** (В последний раз мы встретились тогда...), 1914
2	Пусть голоса органа снова грянут	*** (Пусть голоса органа грянут...), 1921
3	Сероглазый король	Сероглазый король, 1910
4	Тот август, как желтое пламя	*** (Тот август, как желтое пламя...), 1915
5	И мнится голос человека	*** (И мнится – голос человека...), 1917
6	Ты выдумал меня	*** (Ты выдумал меня...), 1956 (из цикла «Шиповник цветет»)

В качестве поэтической основы К. Альба отобрала шесть стихотворений. В первых трех стихотворениях альбома – «В последний раз», «Пусть голоса органа снова грянут» и «Сероглазый король» – раскрывается тема любви во всех ее многогранных проявлениях – здесь и о страсти, и о грусти расставания, и о плаче по умершему возлюбленному. В стихотворениях «Тот август, как желтое пламя» и «И мнится голос человека» повествуется о первой мировой войне и послереволюционном времени. Сквозной темой стал образ Санкт-Петербурга. Финальное стихотворение «Ты выдумал меня», давшее название альбому, лирика позднего творчества Анны Ахматовой – о ее взгляде на жизнь, на свое прошлое.

Первый номер музыкального альбома написан на сюжет стихотворения «В последний раз мы встретились», состоящего из трех строф (перекрестная рифмовка), представлен в виде воспоминаний лирической героини.

Строение поэтического текста обусловило композиционную структуру номера, написанного в куплетно-вариационной форме:

Музыка	Вст.	A1	A2	A3	Кода
Строфы стиха		I	II	III	

Аранжировка песни тонко прорисовывает детали стихотворения. Так, во вступлении слышим искрящиеся металлические переливы, которые подобны бликам солнечного света на воде. Слушатель переносится на место последней встречи бывших возлюбленных. В стихотворении река имеет важное значение, ведь она является своеобразным свидетелем любовных отношений героев, поэтому появление в музыке подобного звучания символично. Несмотря на светлый и мечтательный характер стихотворения, в музыке тонко передан эмоциональный накал героини. Особенно это проявляется в мелодии вокальной партии. В каждом куплете достигается новая мелодическая вершина, что придает звучанию особое напряжение. Важна роль и хорового подголоска, имеющего важное семантическое значение. Через свое творчество А. Ахматова рассказывала не только о своей судьбе, она стала женщиной, объединившей в себе судьбы тысячи женщин. Поэтому введение хорового подголоска подобно голосу народа, который переживает то, что и поэтесса. Эмоциональному напряжению способствует включение вокализа перед заключительным куплетом. Завершает номер инструментальный раздел. Мелодия скрипки, сопровождаемая фортепиано, основана на интонациях вокальной партии. Обрамляет номер появление металлических переливов.

Наметим принципы работы с поэтическим первоисточником. В номере используется повтор (заключительные две строчки первого и заключительного четверостишия), и, как упоминалось ранее, – введение вокализа. Использование данных приемов способствует эмоциональному развитию номера и подчеркивает ключевые строки стихотворения.

Следующий номер «Пусть голоса органа снова грянут» вновь о неразделенной любви и неутихающей от этого боли. Холодность ахматовского монолога подчеркнута во вступлении через звучание флейты. Поэтический текст влияет на выбор инструментов в аранжировке. Ведущая роль в номере принадлежит тембру органа. Таким образом, подчеркнуты религиозные символы стихотворения, выраженные через слова «обет», «благостный». При работе с поэтическим первоисточником используется повтор, а также купюра

второго четверостишия (номер написан в куплетной форме). Повтор строк «А я иду владеть чудесным садом / Где шелест трав и восклицанья муз» подчеркивает важное решение героини стихотворения – она отрекается от любви и ищет успокоения в творчестве, она остается быть верной только своей Музе.

Следующий номер «Сероглазый король» мрачен и тревожен. В вокале певицы нет предельной экспрессии. Однако, она явственно передана в драматическом гитарном проигрыше в коде. Эмоциональное напряжение героини выражено в тремоло струнных, открывающих номер. Подчеркнем трехкратный повтор последнего двустишия, в котором сама природа выражает сожаления по поводу смерти тайного любовника героини стихотворения.

Четвертый номер «Тот август, как желтое пламя» – воспоминания об августе 1914-го, о начале мировой войны. Семь строф стихотворения нашли отражение в простой трехчастной форме с контрастной серединой:

Музыка	Вст.	А	В	А1
Строфы стиха		I–II	III–V	VI–VII

Одно из интересных решений в аранжировке номера – использование балалайки, введение хора, выступающего символом объединения и сплоченности. В среднем разделе драматизм достигается через ритм (подчеркивается каждая доля такта) и введение в музыкальную канву тяжелой меди и колокольных набатов.

Колокольный набат находит претворение в следующем номере – «И мнится голос человека». Повествование о послевоенном и послереволюционном времени на фоне колокольных перезвонов и тихих клавишных звучит рельефно. В качестве метода работы с поэтическим первоисточником наблюдаем повтор второго четверостишия.

«Ты выдумал меня» – самая яркая композиция в альбоме – контрастная и насыщенная. Кульминационный раздел номера очерчен не только сменой

темпа и ритма, но и введением хора. Однако, если в предыдущих номерах хоровая партия вторила партии солиста, то здесь вводится мелодекламация, усиливающая эмоциональное напряжение. В музыкальную ткань номера присутствует звучание колокольного набата. Мерные удары колокола подчеркивают характерный мотив ахматовского творчества, нашедшие воплощение и в этом стихотворении – прощание со всем прошлым.

Несмотря на строгость и сдержанность вокальной партии, альбом отличается смелыми аранжировками, сочетающими живые тембры инструментов (скрипка, фортепиано) с электронными. Имеют место и интересные решения, например использование балалайки в треке «Тот август, как желтое пламя» и органа в «Пусть голоса органа снова грянут». Особое значение приобретает введение хоровых эпизодов. Хор несет драматургическую функцию. Он является носителем образа всех женщин, которых воспевают в лирике А. Ахматовой. Символом единства выступает звучание колокола. Основным методом работы с поэтическим первоисточником является повтор. Данный принцип позволяет высвечивать ключевые строки стихотворений, тем самым углубляя их эмоциональный тон. Несмотря на то, что данный цикл назван автором Мини-альбом, в нем присутствуют черты концептуального альбома, поскольку подбор стихотворений и их претворение на образно-поэтическом уровне, отражает всю проблематику творчества поэтессы: темы любви, родины, Санкт-Петербурга, русской истории, образа поэта и его места в социуме. На музыкальном уровне цикл сюитного типа (основан на чередовании замкнутых номеров) объединяет общая звуковая атмосфера, создаваемая необычным подбором инструментов, оригинальным тембром вокалистки и особенностями ее исполнительской манеры, вызывающей ассоциации с образом А. Ахматовой.

В марте 2021 года социальная сеть «ВКонтакте» выпустила трибьют-альбом «Я – голос ваш», посвященный А. Ахматовой. Выход проекта приурочен ко дню памяти поэтессы. В записи альбома приняли участие

Полина Гагарина, Елена Темникова, Лолита, Тося Чайкина, Женя Любич, ANIKV, polnalyubvi, IOWA, Эрика Лундмоен и Ах Астахова. Свой вклад в создание проекта внесли фотограф Ксения Засецкая, команда Марины Рой, отвечавшая за образы исполнительниц. ВКонтакте работала над проектом совместно с лейблом «Первое музыкальное» – одной из крупнейших независимых компаний в сфере российского музыкального бизнеса.

Музыкальный сборник на стихи А. Ахматовой не первый. За последнее десятилетие музыкальные трибьюты стали феноменом. В книге «Самый новейший толковый словарь русского языка XXI века» дано следующее определение понятию «трибьют» – «Творческая акция, посвященная известному музыканту, группе и т.п. и представляющая собой исполнение их произведений другими лицами» [229, с.596]. Начался этот тренд в 2014 году с альбома «Лермонтов. 200 по встречной». В январе 2021 года вышел трибьют-альбом «Сохрани мою речь навсегда» на стихи О. Мандельштама.

Название альбома «Я – голос ваш» отсылает к началу произведения «Многим», написанного А. Ахматовой в 1922 году. Альбом состоит из десяти композиций, написанных в жанре популярной песни (предпоследний номер альбома – мелодекламация Ах Астаховой под фортепианное сопровождение). Стихотворения для номеров участницы проекта выбирали самостоятельно. В таблице 11 представлен перечень композиций альбома (см. таблицу 12).

Таблица 12

Перечень композиций альбома «Я – голос ваш»

№	Название песни	Исполнитель	Жанровые особенности
1	Вот это я тебе	ANIKV	Хип-хоп
2	Дверь полуоткрыта	IOWA	Хип-хоп
3	Реквием	Елена Темникова	Рок-стистика
4	И мальчик, что играет на вольтинке	Тося Чайкина	Рок-стистика
5	Приходи на меня посмотреть	Лолита	Монолог-обращение
6	Ночь. Понедельник	Эрика Лундмоен	Лирическая композиция
7	Ты выдумал меня	Полина Гагарина	Лирическая песня
8	Песня последней встречи	polnalyubvi	Романс
9	Вечером	Ах Астахова	Мелодекламация

10	Ты письмо мое, милый, не комкай	Женя Любич	Романс с чертами блюзовой стилистики
----	------------------------------------	------------	---

Разнообразны темы стихотворений. В первом номере музыкального альбома стихотворение имеет посвящение М. Булгакову (написано А. Ахматовой в 1940 году после смерти поэта) – «Вот это я тебе, взамен могильных роз». Тема материнской, сестринской, дочерней, женской любви раскрыта в треке Е. Темниковой «Реквием» на текст одноименной поэмы. В центре триббюта – любовная лирика, которая представлена в многообразии: признание в искреннем и глубоком чувстве («Ты письмо мое, милый, не комкай»), первое разочарование в любви («21. Ночь. Понедельник»), переживание героини по поводу безответного чувства и предрешенный печальный исход отношений. Жанровый диапазон стихотворений, вошедших в триббют – от интимной и фольклорной лирики до поэмы, определил музыкальный язык песен, объединенных саундовым единством. Триббют – монографический опус. Использование стихотворений одного автора обеспечивает единство на поэтическом уровне.

Примером реализации единства на поэтическом и музыкальном уровнях служит альбом «Колдунья» исполнительницы Нины Шацкой, вышедший в 2009 году. В альбом вошли десять песен на стихи Анны Ахматовой. Композитор – Злата Раздолина⁴.

В альбом «Колдунья» вошли следующие композиции: (см. таблицу 13).

Таблица 13

Перечень композиций альбома «Колдунья»

№	Название песни	Стихотворение, год создания
1.	Заболеть бы как следует	* * * (Заболеть бы как следует, в жгучем бреду...), 1922
2.	Милому	«Милому», 1915

⁴ Злата Раздолина – композитор, автор-исполнитель. Лауреат национальных и международных музыкальных конкурсов. В 1990 году иммигрировала в Израиль. Вершина карьеры в России – победа на всероссийском конкурсе за «Реквием» для симфонического оркестра, хора и солистов на стихи А. Ахматовой. Большая часть сочинений композитора – романсы и песни на произведения поэтов Серебряного века – А. Ахматовой, А. Блока, Н. Гумилева, С. Есенина О. Мандельштама, И. Северянина, М. Цветаевой и др.

3.	Все души милых	* * * (Все души милых...), 1921
4.	Колдунья	* * * (Нет, царевич, я не та...), 1915
5.	Сад	Сад (1911)
6.	Память о солнце	* * * (Память о солнце), 1911
7.	Годовщину последнюю празднуй	* * * (Годовщину последнюю празднуй), 1939
8.	Разрыв	Разрыв (триптих)
9.	Словно ангел	* * * (Словно ангел, возмущивший воду), 1916, * * * (Когда о горькой гибели моей), 1917
10.	В ту ночь	* * * (В ту ночь мы сошли друг от друга с ума), 1959

В стихотворениях, ставших поэтической основой музыкальных композиций, повествуется о любви, полной трагизма и драматизма. Образ героини, который вырисовывается, не вызывает жалости, а наоборот, удивляет сочетанием мужественности и женственности, что в свою очередь отразилось на его музыкальной реализации (см. таблицу 14).

Таблица 14

Жанровый диапазон номеров альбома «Колдунья»

Номер	Жанр	Форма	Драматургические функции	Работа с текстом / обозначения строф	Характерные особенности
№1	Монолог-размышление	Куплетная	Погружение с эмоциональное состояние героини	A B C A B C	Секундовая интонация
№2	Монолог-обращение	Куплетная	Обращение к возлюбленному	A B C A (сокр.)	Терцовая интонация Тембр трубы
№3	Монолог - размышление	Куплетная	Воспоминания о былой любви	A B A C A (сокр.)	Интонация кварты Тембр виолончели
№4	Монолог – обращение	Куплетная	Попытка разговора с возлюбленным	A B C D A B C D A E	Нисходящая квинта
№5	Романс	Куплетная	Очередное воспоминание о любви	A B C A DC	Нисходящая терция Тембр виолончели
№6	Пейзажно-созерцательная лирика	Куплетная	Принятие героиней расставания	A B C D C D	Тембр виолончели

№7	Романс	Куплетная	Годовщина после расставания	А В Е D	Секундовая интонация Тембр виолончели
№8	Драматический монолог- размышление	Куплетная	Драматическая кульминация	А С В С	Тембр трубы
№9	Лирическая песня (Любовная лирика)	Куплетная	Кульминация	Компиляц ия двух стихотворе ний	Токкатность в аккомпанеме нте
№10	Лирическая песня (Любовная лирика)	Куплетная	Эпилог- развязка	А В Е F C D E F	Восточный колорит

Из приведенной таблицы видно, что номера цикла решены в жанре монолога, лирической песни, романса.

Первые четыре номера определены как монологи. Это продиктовано содержанием поэтических текстов, в которых наблюдаем элементы обращения героини к возлюбленному и к внутреннему миру. Для мелодии характерна декламационность, применение диссонирующих интервалов (особо подчеркнем инструментальное вступление в первом номере). Несмотря на то, что форма монологов определена как куплетная, сквозное развитие, характерное для этого жанра, достигается исполнительской интерпретацией через усиление динамики, изменение темпа, введение речитативного типа интонирования, подчеркивающего кульминационные зоны, развитие аккомпанемента. Отсюда, преодоление куплетности, создание ощущение строфичности и свободной формы.

При работе с текстом композитор часто использует кольцевую структуру, таким образом, героиня, словно не может выйти из воспоминаний о былой любви, она постоянно возвращается к прошлому, которое уже не вернуть.

В цикле нашли отражение постмодернистские тенденции. В номерах прослеживаются аллюзии на «Серенаду» Ф. Шуберта, «Элегию» Ж. Масне, главную музыкальную тему из фильма «Свой среди чужих, чужой среди

своих» (реж. Н. Михалков, комп. Э. Артемьев). Образность цитат соответствует содержанию стихотворений и их введение способствует усилению подтекстов и эмоционального состояния.

Как отмечалось выше, в отличие от трибьют-альбома «Я – голос ваш», целостность данного альбома «Колдунья» реализуется не только на поэтическом уровне через наличие общей темы, но и на музыкальном. Каждая песня в цикле выполняет определенную композиционно-драматургическую функцию, что способствует выстроить линию развития образа героини и собрать череду событий, произошедших в ее жизни, в картину.

Особую роль в объединении песен выполняет оркестровое сопровождение. Ведущими лейт-тембрами становятся виолончель и труба, передающие глубину душевных переживаний героини и усиливающие драматизм.

Цикл «Колдунья» имеет несколько аранжировок – записан в сопровождении оркестра кинематографии (дирижер Сергей Скрипка), джазового трио – Дмитрий Селипанов (рояль), Игорь Иванушкин (контрабас) Александр Ботвинкин (перкуссия)), гитары, рояля.

Подведем итоги:

1. По виду вокальные циклы в академической музыке и циклические композиции в массовой делятся на:

1.1. Монографические (композиции на стихи одного поэта) – данный вид является ведущим, при обращении к поэзии Ахматовой;

1.2. На стихи нескольких поэтов, объединенных одной темой или идеей.

2. Принцип объединения – тематический, тип композиций – лирический.

3. Факторы единства вокальных сочинений действуют на уровне поэтическом, синтаксическом и композиционно-драматургическом:

3.1. Поэтический уровень единства выражен наличием сквозных поэтических образов, единой темой и внутренним «сюжетом».

3.2. На синтаксическом уровне целостность каждого из циклов выражена системой интонационных связей, осуществляемой на основе

мелодических интонаций, гармонии, ладо-тональности, метроритмической и темповой организации.

3.3. Композиционно-драматургический уровень целостности достигается благодаря тому, что каждый номер выполняет в цикле определенную функцию (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка), изменение порядка номеров нарушает композиционную структуру целого.

4. В массовой музыке объединение песен в цикл воплощается на уровне жанров концептуального альбома, трибьют альбома, камерно-вокального эстрадного цикла. Черты единства проявляется на концепционном уровне, через наличие общей темы. Музыкальное единство обеспечивают не столько интонационные связи, сколько наличие общих тенденций в аранжировке, приемах звукорежиссуры и общем саунде.

5. В академической музыке в сравнении с массовой объединение вокальных номеров в циклы доминируют как в количественном, так и в качественном отношении. Это можно объяснить тенденциями современного социума. Приверженность к циклизации характерна в большей степени для рок-композиций, однако образный строй поэзии А. Ахматовой с ее лирической направленностью, не вписывается в стилистику рок-музыки, а больше тяготеет лирической песне и романсу.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Идею данного исследования можно свести к главному моменту – попытке показать «жизнь» поэзии А. Ахматовой в отечественной музыкальной культуре, реализованной в академической, массовой музыке, претворенной в музыке кино. Автор акцентирует внимание на общем и различном в воплощении ахматовских текстов в разножанровых вокальных произведениях, написанных на протяжении почти ста лет и репрезентирующих разные вокальные жанры академической, массовой музыки и киномузыки. В связи с вышесказанным выделим несколько ракурсов, которые являются исходными положениями и итогом всей работы, а также наметим перспективы развития данной темы.

В музыковедческих работах стихотворения А. Ахматовой, реализованные в жанрах вокальной музыки, становятся предметом исследования в разных аспектах: взаимодействие музыки и поэтического слова, специфика претворения текста в музыкальных образах, особенности жанра, формы и музыкального языка произведений и пр. Различные подходы к музыкальному воплощению поэтического текста, имеющие свои закономерности и особенности, определены не только временем создания произведений, но и индивидуальными чертами творческого метода того или иного автора, работающего в жанрах академической и массовой музыки.

Составление нотографического списка сочинений на стихи Анны Ахматовой позволило выявить и сопоставить эволюцию подходов к отражению ахматовской поэзии в академической и массовой музыке, базирующихся на историко-хронологическом, образно-тематическом и жанровом принципах.

Выстроенная хронология музыкальной ахматовианы, отражает непростую судьбу поэтессы, ее творческого наследия и устанавливает взаимосвязь тематики с жанровой реализацией в музыке.

Историко-хронологический обзор обращения композиторов к творчеству А. Ахматовой позволяет выделить три периода. Первый (1914–1925) определил особенности воплощения ахматовской лирики в музыке: очерчен круг стихотворений, с преобладанием лирической тематики, определен жанровый диапазон, намечена ориентация на циклизацию. После этого наступает длительная пауза (1925–1941), вызванная социально-политическими процессами. Второй период связан с наступлением войны. Его главная особенность – разработка гражданской тематики. Третий этап интереса композиторов к поэзии А. Ахматовой, начавшийся с середины шестидесятых годов, не угасает по сегодняшний день как в академических, так и массовых жанрах. Здесь актуализирует песенный пласт в массовой музыке (в том числе и в музыке кино), а также вокально-хоровые и театральные жанры в академическом искусстве. С начала 1990-х годов по настоящее время намечается стремление к использованию наследия автора преимущественно в массовой музыке, где создаются высокохудожественные образцы. Во многом это объясняется тем, что при всей широте образного строя поэзии А. Ахматовой тема любви, образ лирической героини становится определяющим. Анализ нотографического списка позволил выявить жанровую палитру музыкальных сочинений. Жанры, репрезентирующие образно-тематическое содержание поэзии, разнообразны – кантата, оратория, балет, опера, реквием. Однако первостепенное место принадлежит камерно-вокальным опусам как органичной формой музыкального воплощения поэзии А. Ахматовой, обеспечивающей интимность, лаконизм, психологическую глубину.

В творчестве и жизни А. Ахматовой музыка стала определяющим фактором, что обусловлено связями поэтессы с музыкальным миром. Круг общения, в который входили музыканты (композиторы и исполнители), нередко оказывался импульсом к созданию стихотворений. Ключевой аспект «музыкальности» А. Ахматовой – насыщенность ее поэзии образами, рожденными звуковыми впечатлениями и представлениями. В

поэтическом наследии выделены три типа литературно-музыкального взаимодействия – создание звуковой организации текста, через отсылки в поэтическом произведении к музыкальной семантике, упоминанию инструментов, композиторов, произведений, претворению музыкальных жанров (реквием, частушка, колыбельная, плач, песня) и форм (рондо, сонатно-симфонический цикл, сюита). Введение в поэтическую канву музыкальных инструментов – скрипки, волынки, флейты, трубы, органа, клавесина, рояля и других способствует углублению психологического подтекста стихотворений. Важное место занимает образ колокола, который становится свидетелем и символом определенных эмоциональных состояний героев ахматовской поэзии.

В диссертации представлен анализ камерно-вокальных сочинений с точки зрения их жанровой принадлежности, которая определена композиторами академического направления названиями – стихотворения, монологи, романсы. В массовых жанрах это романс, песня, баллада, монолог. Многие миниатюры обогащаются чертами других жанров, создавая жанровый синтез, что продиктовано содержанием поэтического текста, особенностями стиля создателей вокального произведения (композиторы, авторы-исполнители) и его непосредственных исполнителей в сценической или медийной форме воспроизведения. В качестве солирующего голоса композиторы и авторы-исполнители как правило, выбирают сопрано или меццо-сопрано, что определяется образным строем и стилистикой ахматовской лирики.

В работе с первоисточником композиторы используют как литературный текст без изменений, так и вносят частные незначительные модификации слов и/или повторы. Иногда первоисточник претерпевает значительные трансформации за счет введения строф из других стихотворений, в том числе и других авторов. Эта тенденция в большей степени характерна для массовой музыки, где появление «чужих» текстов

определяет концепцию вокального произведения и может приводить к изменению жанра или явлению полижанровости.

В исследовании установлена ведущая роль фольклорной традиции в поэтическом наследии А. Ахматовой, выраженной через образы, символы, аллюзии и реминисценции, воспроизведение музыкальных жанров – колыбельной, причета, песни, частушки. Фольклорное начало, присущее поэтическому тексту, органично воссоздается композиторами через стилизацию, реализованную средствами выразительности, характерными для народной музыки (ладовая переменность, метроритмические и структурные закономерности, манера исполнения).

Претворение поэзии А. Ахматовой в медийных жанрах пока не нашло достойной реализации. Раскрытию ее личности и творчества посвящено ряд документальных фильмов, музыкальный пласт которых основан на цитатном материале. Песни на стихи А. Ахматовой звучат в нескольких художественных фильмах в жанре мелодрамы, выражая концепцию экранного произведения.

Характерная для поэзии автора цикличность отразилась в большом количестве обращений композиторов к камерно-вокальным циклам, позволяющим в полной мере раскрыть многогранный спектр чувств и эмоций героини стихотворений. В академической и массовой музыке наблюдается объединение ахматовских стихотворений в циклы, созданные на основе монографического принципа и объединенные общностью идеи, темы и настроения. Присущие вокальным циклам программные названия дают ориентир на образный строй и настроение произведения. Единство вокальных циклов на стихи А. Ахматовой реализуется через ряд факторов, действующих на поэтическом и музыкальном (композиционно-драматургическом и синтаксическом) уровнях. Разнообразны инструментальные решения циклов. Наряду с традиционным дуэтом вокал-фортепиано, встречается симфонизация камерно-вокальных произведений. Циклические композиции массовой музыки (разновидности альбомов – концептуальный, трибьют, мини-альбом)

отличаются разнообразием тембровых решений (акустические, электронные, этнические инструменты) и характерным саундом, работающем на уровне единства цикла. Циклические композиции не стали приоритетными в массовой музыке, где преобладают отдельные песенные композиции. Это объясняется коммерческими тенденциями, политикой продюсеров и направленность продукта на конкретную слушательскую аудиторию.

Композиторы, работающие в академических жанрах, стремятся к глубокому постижению поэтического текста, созданию художественного единства слова и звука. Цель массовой музыки – донесение основного настроения стихотворения. В связи с этим обнаружены различия в воплощения ахматовской поэзии в академической и массовой музыке. Для последней характерны мелодия, основанная на типовых интонациях, куплетно-припевная структура. Аранжировка играет ключевую роль в создании современного звучания через использование электронных инструментов. Все это делает эстрадные песни максимально доступными для широкой аудитории.

В сочинениях академической музыки композиторы используют весь спектр выразительных средств, которые передают глубину и точность прочтения ахматовской поэзии, что выражено в детализации вокальной интонации, нюансировке динамики и тембра, развитой партии аккомпанемента, тяготении к строфическим формам.

Проведенное исследование не раскрывает в полной мере всей широты и многообразия образной и жанрово-стилевой панорамы камерно-вокальной музыки, созданной на стихи А. Ахматовой, тем более что ее поэзия становится объектом повышенного внимания для интерпретации в академических и массовых жанрах. Перспективным представляется дальнейшее изучение соотношения слова и музыки, исполнительской интерпретации, позволяющей получить более глубокие представления о творческом методе того или иного композитора и исполнителя. Вместе с тем, предпринятый анализ со всей очевидностью подтверждает уникальность камерно-вокальных сочинений на

стихи А. Ахматовой, по праву занимающих исключительно важное место в фонде музыкального наследия и влияющий на формирование положительных тенденций в современной отечественной музыкальной культуре.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александрова, М. А. Жанр поэтической молитвы в лирике Л. Губанова (1946–1983) / М. А. Александрова // Уральский филологический вестник. – 2015. – №5. – С. 203–209.
2. Алексеев, А. Д. О проблеме стильного исполнения / А. Д. Алексеев // О музыкальном исполнительстве : сборник статей / под ред. Л. С. Гинзбурга и А. А. Соловцова. – М. : Музгиз, 1954. – С. 159–171.
3. Альшванг, А. А. Проблемы жанрового реализма (к 70-летию со дня смерти А. С. Даргомыжского) / А. А. Альшванг // Избранные статьи. – М. : Советский композитор, 1959. – С. 85–90.
4. Альшванг, А. А. Оперные жанры «Кармен» / А. А. Альшванг // Избранные статьи / А. А. Альшванг. – М.: Советский композитор, 1959. – С. 92.
5. Анализ вокальных произведений / отв. ред. О. П. Коловский. – Л. : Музыка, 1988. – 352 с.
6. Арановский, М. Г. Музыкальный текст: Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 342 с.
7. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев; под ред. Е. М. Орловой. – 2-е изд. – Л. ; М., 1971. – 376 с.
8. Асафьев, Б. В. Важнейшие этапы развития русского романса / Б. В. Асафьев // Русский романс: сб. ст./ под ред. Б. В. Асафьева. – М. ; Л. : Academia, 1930. – С. 9–24.
9. Ахматова, А. А. Собрание сочинений / сост., подг. текста, коммен. Н. В. Королевой. – М. : Эллис Лак, 2000. – 704 с.
10. Бабенко, Е. В. О происхождении и развитии жанра камерно-вокального цикла / Е. В. Бабенко // Музыкальное и художественное творчество в контексте фестиваля-конкурса «Краснодарская камерата»: сборник материалов научно-практической конференции. – Краснодар, 2009. – С. 22–25.
11. Бабенко, Е. В. Проблема единства вне музыкального и музыкального в вокальном цикле Б. М. Целковникова «Вечер разлук» /

Е. В. Бабенко // Концептуальные основы регионализации в системе музыкального образования. Сборник научных трудов. Вып. 1. / КГУКИ. – Краснодар, 2011. – С. 54–61.

12. Бараш, Е. В. Рождение нового звукового мира: о «Реквиеме» Елены Фирсовой, на слова А. Ахматовой / Е. В. Бараш // Музыкальная академия. – 2009. – № 3. – С. 18–24.

13. Барковская, Н. В. Поэзия «Серебряного века»: учеб. пособие / Н. В. Барковская; Урал. гос. пед. ин-т. – изд. 2-е, доп. – Екатеринбург, 1999. – 170 с.

14. Басок, М. А. Через век: от автора, «Из первых рук»... (вокальные циклы «Пять стихотворений А. Ахматовой» С. Прокофьева и М. Баска) / М. А. Басок // Музыка в системе культуры. Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – № 27. – С. 51–59.

15. Бершадская, Т. С. Лекции по гармонии / Т. С. Бершадская. – 3-е изд., доп. – СПб.: Композитор, 2003. – 268 с.

16. Бобровский, В. П. К вопросу о драматургии музыкальной формы (Теоретический этюд) / В. П. Бобровский // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971. – С. 26–64.

17. Бондаренко, Ю. А. Интерпретация античного мифа в творчестве русских символистов / Ю. А. Бондаренко // Вестник Томского государственного университета. – 2009. – № 329. – С. 65–68.

18. Боровинская, М. Н. Камерно-вокальный цикл в творчестве молодых ростовских композиторов: традиции и новаторство / М. Н. Боровинская // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. – 2010. – № 1. – С. 181–185.

19. Боровинская, М. Н. Камерно-вокальный цикл в творчестве донских композиторов в свете современной теории жанра: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Боровинская Мария Николаевна. – Ростов-на-Дону, 2012. – 167 с.

20. Боровская, А. А. Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века : дис. ... доктора филологических наук : 10.01.01 / Боровская Анна Александровна. – Астрахань, 2009. – 527 с.
21. Буслакова, Т. П. Русская литература XX века / Т. П. Буслакова. – 2-е изд., испр. – М.: Высшая школа, 2003. – 414 с.
22. Валов, И. И. Светлана Сурганова: принципы работы с чужими текстами / И. И. Валов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – 2013. – № 14. – С. 286–292.
23. Варядченко, Н. С. Камерно-вокальная лирика С. Слонимского в свете традиций русского классического романса XIX века. Проблемы структуры и композиции: автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Варядченко Наталья Сергеевна. – СПб., 2008. – 19 с.
24. Варядченко, Н. С. О моделировании структурно-композиционных принципов русского классического романса XIX века в камерно-вокальной музыке С. Слонимского / Н. С. Варядченко // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2007. – № 43-1. – С. 64–72.
25. Васина-Гроссман, В. А. Вокальные формы романса / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музгиз, 1963. – 40 с.
26. Васина-Гроссман, В. А. Мастера советского романса / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1968. – 319 с.
27. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1 : Ритмика / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1972. – 151 с.
28. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2 : Интонация. Ч. 3 : Композиция / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1978. – 368 с.
29. Васина-Гроссман, В. А. Русский классический романс XIX века / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Академия наук, 1956. – 352 с.
30. Верховоломова, Е. В. Макросюжеты в лирических циклах и стихотворных книгах А. Ахматовой / Е. В. Верховоломова // Вестник Новгородского государственного университета. – 2010. – № 56. – С. 18–19.

31. Виноградов, В. В. О поэзии Анны Ахматовой: (Стилистические наброски) / В. В. Виноградов // Поэтика русской литературы: Избранные труды. – М. : Наука, 1976. – С. 164.
32. Волова, С. И. Русский романс XVIII–XIX века. Генезис, типология, поэтика : дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Волова Светлана Ивановна. – М., 1995. – 158 с.
33. Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского / ред.-сост. Т. А. Зайцева, Р. Н. Слонимская. – СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2003. – 616 с.: ил.
34. Воробьев, И. С. Вокальный цикл Игоря Рогова «Подорожник»: границы жанра / И. С. Воробьев // Opera musicologica. – 2020. – № 3. – С. 6–12.
35. Гармаш, Л. В. Художественное своеобразие симфоний Андрея Белого : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / Гармаш Людмила Викторовна. – Харьков, 2000. – 178 с.
36. Гаспаров, М. Л. О русской поэзии: анализы, интерпретации, характеристики / М. Л. Гаспаров. – СПб. : Азбука, 2001. – 480 с.
37. Глебова, Н. В. Каждый композитор находит свой ключ к поэтическому тексту: из бесед с Сергеем Слонимским / С. М. Слонимский; беседовала Н. В. Глебова // Музыка в школе. – 2014. – № 1. – С. 3–8.
38. Глезер, Р. Весна юбилейная / Р. Глейзер // Советская музыка. – 1979. – № 9. – С. 28.
39. Годунова, О. А. Поэма «Страсти по Анне» В. Ходоша: к проблеме диалогических отношений в духовной музыке / О. А. Годунова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – № 3. – С. 133–140.
40. Головей, М. Г. Синтез литературных и музыкальных жанров в лирике М. И. Цветаевой и А. И. Цветаевой : дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Головей Мария Геннадьевна. – Тверь, 2013. – 201 с.
41. Григорьева, Т. А. Стереотипность шлягера как текста массовой культуры : дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Григорьева Татьяна Александровна. – СПб., 2003. – 18 с.

42. Гришанова, Н. А. Лексика и фразеология русского романа (40-е гг. XIX в. – начало XX в.) : дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Н. А. Гришанова. – М., 1996. – 190 с.
43. Грякалова, Н. Ю.: Фольклорные традиции в поэзии Анны Ахматовой / Н. Ю. Грякалова // Русская литература. – 1982. – № 1. – С. 47–63.
44. Гусева, А. Б. Из наблюдений над поэтикой цикла А. Ахматовой «Шиповник цветет» / А. Б. Гусева // Славянский мир в третьем тысячелетии. – 2009. – № 4. – С. 326–332.
45. Давыдова, А. В. Музыкальные образы в русской лирике начала XX века : дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01/ Давыдова Алена Владимировна. – Архангельск, 2006. – 200 с.
46. Девятова, О. Л. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского. Опыт культурологического исследования / О. Л. Девятова. – Екатеринбург : Изд. Уральского университета, 2003. – 408 с.
47. Демченко, А. И. Начало. Первое творческое десятилетие / А. И. Демченко // Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского / ред.-сост. Т. А. Зайцева, Р. Н. Слонимская. – СПб.: Композитор, 2003. – С. 408–425.
48. Демченко, А. И. О средствах выразительности в музыке Слонимского / А. И. Демченко // О музыке. – М., 1980. – С. 7–39.
49. Денисов, А. В. Метаморфозы музыкального текста / А. В. Денисов. – М. : Юрайт, 2017. – 187 с.
50. Долинская, Е. Б. В кругу единомышленников: Сергей Слонимский и литераторы / Е. Б. Долинская // Музыкальная академия. – 2017. – № 3. – С. 10–17.
51. Долинская, Е. Б. О русской музыке последней трети XX века / Е. Б. Долинская ; М-во культуры Рос. Федерации. Магнитог. гос. консерватория, Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Магнитогорск : ЗАО Магнитогорский Дом печати, 2000. – 159 с.
52. Дудин, М. А. Души высокая свобода / М. А. Дудин // День поэзии 1987. – Л. : Советский писатель, 1987. – С. 185–192.

53. Дурандина, Е. Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX–XX веков: историко-стилевые аспекты: исследование / Е. Е. Дурандина. – М. : РАМим. Гнесиных, 2005. – 240 с.
54. Егорова, Т. К. Музыка советского фильма: историческое исследование : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Егорова Татьяна Константиновна. – М., 1998. – 39 с.
55. Жирмунский, В. М. Творчество Анны Ахматовой / Академия наук СССР; книга подготовлена Н. А. Жирмунской; отв. ред. Е. Г. Эткинд. – Л. : Наука, 1973. – 184 с.
56. Заднепровская, Г. В. Анализ музыкальных произведений : учеб. пособие для студ. муз.-пед. училищ и колледжей / Г. В. Заднепровская. – М. : Гуманит. изд. Центр Владос, 2003. – 272 с.
57. Зайцева, Т. А. Динамическая реприза: о творчестве С. Слонимского 1990-х годов / Т. А. Зайцева // Музыкальная академия. – 1998. – № 2. – С. 16–25.
58. Зайцева, Т. А. Композитор Сергей Слонимский. Портрет петербуржца / Т. А. Зайцева. – СПб.: Композитор, 2009. – 40 с.
59. Зак, В. И. О мелодике массовой песни / В. И. Зак. – М.: Советский композитор, 1979. – 357 с.
60. Заманская, В. В. Жанровые возможности лирики / В. В. Заманская // Вестник Челябинского государственного университета. – 1993. – № 1. – С. 21–25.
61. Звуковое решение фильма : учебное пособие / ред.-сост. Л. В. Березовчук. – СПб. : Лань, 2021. – 444 с.
62. Иванова, Е. В. Вокальный цикл для меццо-сопрано, фагота и фортепиано «Черепки» Е. Панченко на стихи А. Ахматовой / Е. В. Иванова, М. А. Харин // Проблемы музыкальной науки. – 2017. – № 1. – С. 121–127.
63. История зарубежной музыки: учебник для музыкальных вузов. Вып. 6 : Начало XX века – середина XX века / ред. В. В. Смирнов. – Санкт-Петербург : Композитор, 2001. – 630 с.

64. История современной отечественной музыки. 1917–1941. Вып. 1. / ред. М. Тараканов. – М. : Музыка, 1995. – 480мс.
65. История современной отечественной музыки. 1941–1958. Вып. 2. / ред. М. Тараканов. – М. : Музыка, 1999. – 477 с.
66. История современной отечественной музыки. 1960–1990. Вып. 3. / ред. сост. Е. Б. Долинская. – М. : Музыка, 2001. – 656 с.
67. Ишпаева, К. Е. Стихи А. Ахматовой в музыке композиторов XX–XXI веков / К. Е. Ишпаева. // Сборник научных статей V Всероссийской студенческой научно-практической конференции. Вып. V. – Чебоксары : Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева, 2020. – С. 72–78
68. Кадцын, Л. М. Массовое музыкальное искусство XX столетия (эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи) / Л. М. Кадцын. – Екатеринбург, 2006. – 424 с.
69. Казанцева, Л. П. Основы теории музыкального содержания: учебное пособие / Л. П. Казанцева. – Астрахань : ИПЦ «Факел» ; ООО «Астраханьгазпром», 2001. – 268 с.
70. Казанцева, Л. П. Музыкальная интонация: лекция по курсу «Муз. содержание» / Л. П. Казанцева. – Астрахань : Волга, 1999. – 40 с.
71. Казанцева, Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры : учеб. пособие для муз. вузов / Л. П. Казанцева. – Астрахань : Волга, 2009. – 360 с.
72. Карпенко, С. М. Концепт «Память» в поэтической картине мира Н. С. Гумилева и А. А. Ахматовой: сопоставительный аспект / С. М. Карпенко // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2014. – № 9. – С. 47–53.
73. Касимова, А. Р. Лирический цикл в творчестве Анны Ахматовой / А. Р. Касимов // Вестник Удмуртского университета. Сер. : История и филология. – 2006. – № 5-2. – С. 53–58.

74. Кац, Б. А. Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки / А. Б. Кац, Р. Д. Тименчик. – М. : Сов. композитор, 1989. – 336 с.
75. Кац, Б. А. Стань музыкою, слово! / А. Б. Кац. – Л. : Сов. композитор, 1983. – 152 с.
76. Келдыш, Ю. В. Драматургия музыкальная / Ю. В. Келдыш // Музыкальная энциклопедия : в 6-ти т. / под ред. Ю. В. Келдыша. – М. : Советская энциклопедия, 1978. – Т. 2. – С. 299–301.
77. Келдыш, Ю. В. Кульминация / Ю. В. Келдыш // Музыкальная энциклопедия : в 6-ти т. / под ред. Ю. В. Келдыша. – М. : Советская энциклопедия, 1976. – Т. 3. – С. 96.
78. Кихней, Л. Г. Поэзия Анны Ахматовой: тайны ремесла / Л. Г. Кихней. – М. : Диалог. МГУ, 1997. – 145 с.
79. Кихней, Л. Г. Анна Ахматова: сквозь призму жанра / Л. Г. Кихней, Н. В. Чаунина. – М. : МАКС Пресс, 2005. – 147 с.
80. Кихней, Л. Г. Книга «Вечер» Анны Ахматовой сквозь время: циклические закономерности и текстологические парадоксы / Л. Г. Кихней // Вестник РУДН. Сер. : Литературоведение, журналистика. – 2015. – № 4. – С. 17–30.
81. Климовицкий, А. И. Вторая симфония С. Слонимского в свете новых тенденций в современном музыкальном творчестве / А. И. Климовицкий // Современные проблемы советской музыки. – Л. : Советский композитор, 1983. – С. 63–82.
82. Козловская, С. Э. Структура художественного пространства в творчестве Анны Ахматовой : дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Козловская Светлана Эдуардовна. – М., 2008. – 175 с.
83. Комлева, А. А. Интерпретация балладного жанра в поэзии А. А. Ахматовой / А. А. Комлева // Современная филология : материалы I междунар. науч. конф. (Уфа, апрель 2011 г.). – Уфа : Лето, 2011. – С. 90–93.
84. Конен, В. Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.

85. Королева, Н. В. «Могла ли Беатриче словно Дант творить...» : проблема женского образа в творчестве Ахматовой / Н. В. Королева // Тайны ремесла. Ахматовские чтения. Вып. 2. – М. : Наследие, 1992. – С. 93–112.

86. Корона, В. В. Семантика ритма и поэтический мир Анны Ахматовой / В. В. Корона // Известия Уральского государственного университета. – 1999. – № 13. – С. 22–54.

87. Корыхалова, Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.

88. Кострюкова, О. С. Текст современной популярной лирической песни в когнитивном, коммуникативном аспектах : автореф. дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Кострюкова Ольга Сергеевна. – М., 2007. – 24 с.

89. Костюхин, Е. А. Жестокий романс в контексте русской культуры / Е. А. Костюхин // Русская литература. – 1998. – № 3. – С. 83–97.

90. Крылова, А. В. Вокальный цикл вопросы теории и истории жанра / А. В. Крылова. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1988. – 48 с.

91. Кузнецова, Н. В. Сергей Слонимский: на исходных рубежах вокального творчества / Н. В. Кузнецова // Альманах современной науки и образования. – 2016. – № 3. – С. 58–62.

92. Кулаковский, Л. Н. Песня, ее язык, структура, судьбы / Л. Н. Кулаковский. – М. : Советский композитор, 1962. – 342 с.

93. Куликова, Е. Ю. О балладном прочтении ахматовского «В ту ночь мы сошли друг от друга с ума...» («из цикла «Ташкентские страницы») / Е. Ю. Куликова // Филологический класс. – 2019. – № 3. – С. 29–34.

94. Куликова, Е. Ю. Прогулки в лирике Анны Ахматовой / Е. Ю. Куликова // Вестник Удмуртского университета. Сер. : История и филология. – 2011. – № 4. – С. 32–39.

95. Курышева, Т. А. Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке / Т. А. Курышева // Вопросы музыкальной формы. – М. : Музыка, 1966. – С. 278–313.
96. Лаврентьева, И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И. В. Лаврентьева. – М. : Музыка, 1978. – 79 с.
97. Левашева, О. Е. Романс и песня. Русский романс первой половины XIX века. Романс / О. Е. Левашева // Очерки по истории русской музыки. 1790–1825. – Ленинград : Музгиз, 1956. – 457 с.
98. Левин, А. Поэзия Анны Ахматовой в творчестве Сергея Слонимского / А. Левин // Музыкант-классик. – 2016. – № 7-8. – С. 14-16.
99. Ливанова, Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. Ч. 1 : Симфонизм / Т. Н. Ливанова. – М. ; Л.; Музгиза, 1948. – 232 с.
100. Лисса, З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. – М., 1970. – 495 с.
101. Лиснянская, И. Л. Музыка «Поэмы без героя» Анны Ахматовой / И. Л. Лиснянская. – М. : Художественная литература, 1991 – 157 с.
102. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 312 с.
103. Лосиевский, И. Я. Анна Всея Руси: жизнеописание Анны Ахматовой / И. Я. Лосиевский. – Харьков : ОКО, 1996. – 368 с.
104. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин, 1973. – 137 с.
105. Маевская, И. В. Отечественная эстрадная песня второй половины XX века: жанры, стили, интерпретация / И. В. Маевская, Т. Ф. Шак ; Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт С.В. Рахманинова. – Тамбов, 2022. – 314 с.
106. Маевская, И. В. Жанровая модуляция и жанровый синтез в интерпретации эстрадной песни / И. В. Маевская // Манускрипт. – 2019. – Вып. 3. – С. 127–131.

107. Маевская, И. В. Интерпретация эстрадной песни в контексте проблем музыкальной драматургии / И. В. Маевская, Т. Ф. Шак // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом : сб. трудов международной научной конференции 13-18 апреля, 2015 г. / ред.-сост. Г. Консон. – М. : Liteo, 2015. – С. 572–581.

108. Маевская, И. В. Религиозные мотивы в отечественной эстрадной песне (на материале жанра монолога) / И. В. Маевская, Т. Ф. Шак // Богослужebные практики и культовые искусства в современном мире : сборник статей по материалам третьей международной научной конференции. – Майкоп: Изд-во «Магарин О.Г.», 2018. – С. 442–451.

109. Маевская, И. В. Сравнительный анализ как инструмент изучения эстрадной песни / И. В. Маевская // Музыка в пространстве медиакультуры: сборник статей по материалам второй Международной научно-практической конференции, 13 апреля 2015 года. – Краснодар, 2015. – С. 103–105.

110. Мазель, Л. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 752 с.

111. Мазель, Л. А. Вопросы анализа музыки: опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики / Л. А. Мазель. – М. : Советский композитор, 1978. – 352 с.

112. Мазель, Л. А. Роль секстовости в лирической мелодике / Л. А. Мазель // Статьи по теории и анализу музыки / Л. А. Мазель. – М. : Советский композитор, 1982. – С. 55–79.

113. Мазель, Л. А. Статьи по теории и анализу музыки / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1982. – 328 с.

114. Мазель, Л. А. Стрoение музыкальных произведений / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1979. – 536 с.

115. Малюкова, Л. Н. Анна Ахматова. Эпоха. Личность. Творчество / Л. Н. Малюкова. – Таганрог: Изд-во «Таганрогская правда», 1996. – 183 с.

116. Медушевский, В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект / В. В. Медушевский // Советская музыка. – 1979. – № 3. – С. 30–39.
117. Медушевский, В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 256 с.
118. Меньщикова, А. М. Документ в структуре киноинтерпретаций образа А. Ахматовой: принципы функционирования // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2014. – № 3. – С. 207–211.
119. Миклухо, Е. О. Джон Тавенер на пути создания музыки в православной богослужебной традиции / Е. О. Миклухо // Художественная культура. – 2019. – № 3. – С. 68–85.
120. Милка, А. П. Сергей Слонимский: Монографический очерк / А. П. Милка. – М. : Советский композитор, 1976. – 110 с.
121. Михайлов, М. К. Стиль в музыке / М. К. Михайлов. – Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1981. – 262 с.
122. Михайлова, Г. П. Об одном «двойном автопортрете» / Г. П. Михайлова // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. – 2018. – № 4. – С. 87–99.
123. Михайлова, Е. В. Реализация музыкально-поэтического дискурса в романсах А. В. Богатырева на стихи А. А. Ахматовой / Е. В. Михайлова // Язык. Текст. Дискурс. – 2018. – № 16. – С. 202–211.
124. Музыкальная форма / общ. ред. Ю. Н. Тюлина. – 2-е изд., исп. и. доп. – М. : Музыка, 1974. – 360 с.
125. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – М., 2003. – 248 с.
126. Нестьев, И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / И. В. Нестьев ; 2-е перераб. и доп. изд. – М. : Советский композитор, 1973. – 713 с.
127. Николаева, Е. А. Лирические строфы Сергея Прокофьева: Пять песен без слов ор. 35 [Электронный ресурс] / Е. А. Николаева // Научный

вестник Московской консерватории. – 2018. – Т. 9. – Вып. 4 (декабрь). – URL : <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.35.4.04>. – (дата обращения: 12.06.2019).

128. Новикова, Е. В. Интерпретация эстрадной песни: к постановке проблемы / Е. В. Новикова, Т. Ф. Шак // KANT: Social Science & Humanities. – 2023. – № 4. – С. 74–80.

129. Овсепян, М. И. Методика работы над музыкально-художественными образами вокального цикла С. Слонимского на стихи А. Ахматовой [Интернет-ресурс] / М. И. Овсепян // Вестник Краснодарского государственного института культуры. – 2015. – № 1. – URL: vestnikkguki.esrae.ru/2-12 (дата обращения: 26.08.2023).

130. Овсянкина, Г. П. «В начале было слово...» (Поэзия Анны Ахматовой в вокальном цикле Бориса Тищенко «Бег времени»)) / Г. П. Овсянкина // VII Международные Лихачевские научные чтения: сборник трудов конференции. – Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2007. – С. 299–300.

131. Овсянникова, С. В. Книги лирики А. Ахматовой 1910-х годов в свете художественного новаторства Серебряного века : автореф. дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Овсянникова Светлана Владимировна. – М., 2004. – 25 с.

132. Ольшанская Е. С именем Анны Ахматовой / Е. С. Ольшанская // Советская музыка. – 1987. – № 9. – С. 92.

133. Опарина, Ю. М. Музыка слова и слово в музыке: поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов / Ю. М. Опарина // Аналитика культурологии. – 2015. – № 2. – С. 47–58.

134. Ощепкова, А. И. К эволюции раннего творчества Андрея Белого: от мифа к фольклору / А. И. Ощепкова // Вестник СВФУ. – 2006. – № 3. – С. 110–116.

135. Павловский, А. И. Анна Ахматова: жизнь и творчество / А. И. Павловский. – М. : Просвещение, 1991. – 192 с.: ил.

136. Парфентьева, Н. В. Поэзия Анны Ахматовой и Иосифа Бродского в творчестве композитора Анатолия Кривошея / Н. В. Парфентьева, Е. А. Шадрина // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Сер. : Социально-гуманитарные науки. – 2015. – № 3. – С. 103–108.

137. Перевалова, О. А. Жанр молитвы в творчестве Елизаветы Гадмер / О. А. Перевалова // Литература Урала: история и современность. Вып. 6 : Историко-культурный ландшафт Урала: литература, этнос, власть : сб. ст. / Ин-т истории и археологии УрО РАН. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ин-та, 2011. – С. 347–373.

138. Платек, Я. М. Верьте музыке! / Я. М. Платек. – М. : Сов. композитор, 1989. – 349 с.

139. Полатханова, Р. Вокальный цикл «Anno Domini» Д. Янов-Яновского / Р. Полатханова // Проблемы науки. – 2016. – № 38. – С. 102–105.

140. Полтавцева, Н. Г. Анна Ахматова и культура «Серебряного Века». «Царственное слово» / Н. Г. Полтавцева // Ахматовские чтения. Выпуск 1. – М. : Наследие, 1992. – С. 41–58.

141. Полторацкая, А. Ю. Романсы в составе поэмы-мистерии Иосифа Бродского «Шествие» / А. Ю. Полторацкая // Литература XX века: итоги и перспективы изучения : материалы Пятых Андреевских чтений. – М., 2007. – С. 313–316.

142. Поляков, В. Ю. «Два хоровых концерта на стихи А. Ахматовой» для женского и смешанного хора а cappella [Ноты] / ред. сост. В. Ю. Поляков. Санкт-Петербург : Композитор, 2014. – С. 24.

143. Попова, Л. В. Демонизм в поэзии Серебряного века / Л. В. Попова // Вестник Костромского государственного университета. – 2013. – № 6. – С. 75–79.

144. Попова, Т. В. Музыкальные жанры и формы / Т. В. Попова. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Музгиз, 1954. – 330 с.

145. Порфирьева, А. Л. Русская поэзия в вокальных циклах С. Слонимского 70-х годов / А. Л. Порфирьева // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов. – Л., 1979. – С. 33–45.

146. Протопопов, В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме / В. В. Протопопов. – М. : Музыка, 1967. – 149 с.

147. Рабинович, Д. А. Исполнитель и стиль. Вып. 2 : Критико-публицистические этюды / Д. А. Рабинович. – М. : Советский композитор, 1981. – 228 с.

148. Размашкин, И. Ю. Музыкальные ассоциации в текстах произведений Анны Ахматовой / И. Ю. Размашкин // Слово. Словарь. Словесность: Выдающиеся имена Герценовской русистики : сборник научных статей / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – СПб. : Издательские решения, 2021. – С. 194–200.

149. Рогожина, Н. И. Романсы и песни С. С. Прокофьева / Н. И. Рогожина. – М. : Сов. композитор, 1971. – 198 с.

150. Руденко, М. С. Религиозные мотивы в поэзии Анны Ахматовой / М. С. Руденко // Вестник Московского университета. Сер. 9 : Филология. – 1995. – № 4. – С. 66–77.

151. Ручьевская, Е. А. Классическая музыкальная форма / Е. А. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 1998. – 268 с.

152. Ручьевская, Е. А. Работы разных лет : сб. статей: в 2-х т. Т. I. : Статьи. Заметки. Воспоминания / отв. ред. В. В. Горячих. – СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2011. – 488 с.

153. Ручьевская, Е. А. Работы разных лет : сб. статей: в 2-х т. Т. II. : О вокальной музыке / отв. ред. В. В. Горячих. – СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2011. – 504 с.

154. Ручьевская, Е. А. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музгиз, 1960. – 56 с.

155. Ручьевская, Е. А. Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музыка, 1977. – 160 с.

156. Рыцарева, М. Г. Композитор Сергей Слонимский / М. Г. Рыцарева. – Л. : Советский композитор, 1991. – 256 с.
157. Савицкая, Е. А. Концептуальные альбомы в отечественной рок-музыке 1970–1990-х годов // Художественная культура. – 2018. – № 4. – С. 196–223.
158. Савицкая, Е.А. Прогрессив-рок: герои и судьбы. Часть 2 : От советского арт-рока к российскому прогрессив-року. – М. : Rock-ExPress, ГИИ, 2021. – 352 с.
159. Селицкий, А. Я. Музыкальная драматургия. Теоретические проблемы : учебное пособие / А. Я. Селицкий. – 3-е, стер. – СПб. : Планета музыки, 2020. – 80 с.
160. Сидорова, А. Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Сидорова Анна Геннадьевна. – Барнаул, 2006. – 218 с.
161. Сикоева, Е. Ю. Песня в драматургическом процессе фильма: к проблеме кульминаций / Е. Ю. Сикоева // Музыка в пространстве медиакультуры: сборник статей по материалам третьей международной научно-практической конференции. – Краснодар : КГИК, 2016. – С. 67–70.
162. Сикоева, Е. Ю. Песня в структуре кинотекста: опыт анализа / Е. Ю. Сикоева // Культурная жизнь Юга России. – 2016. – № 4. – С. 97–101.
163. Ситалова А. Н., Бабенко, Е. В. К проблеме целостности вокального цикла С. М. Слонимского «Десять стихотворений А. Ахматовой» / А. Н. Ситалова, Е. В. Бабенко // Культурная жизнь Юга России. – 2016. – № 3. – С. 35–38.
164. Ситалова, А. Н. Музыкальный образ лирической героини в романсе С. М. Слонимского на стихи А. А. Ахматовой «Сжала руки под темной вуалью» / А. Н. Ситалова // Культурная жизнь Юга России. – 2020. – № 2. – С. 19–22
165. Ситалова, А. Н. Принципы работы со стихотворениями Анны Ахматовой в вокальных произведениях академической и массовой музыки //

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2022. – № 2. – С. 64–68.

166. Ситалова, А. Н. Интерпретация фольклорной лирики Анны Ахматовой в академической и массовой музыке / А. Н. Ситалова // *Kant: Social Science & Humanities*. – 2023. – № 4. – С. 68–73.

167. Ситалова, А. Н. Камерно-вокальный цикл С. С. Прокофьева «Пять стихотворений А. Ахматовой»: к проблеме внутреннего единства композиции / А. Н. Ситалова // *Студенческая наука, искусство, творчество: от идеи к результату : материалы II всероссийской студенческой научно-практической конференции (16–25 марта 2015 года)*. – Краснодар : КГУКИ. 2015. – С. 173–178.

168. Ситалова, А. Н. Камерно-вокальный цикл С. Слонимского «Семь романсов на стихи А. Ахматовой»: к проблеме целостности / А. Н. Ситалова // *Студенческая наука, искусство, творчество: от идеи к результату: материалы III всероссийской студенческой научно-практической конференции (14–24 марта 2016 г.)*. – Краснодар : КГИК, 2016. – С. 320-326 с.

169. Ситалова, А. Н. О поэтическом и музыкальном единстве камерно-вокального цикла С. М. Слонимского «Десять стихотворений Анны Ахматовой» / А. Н. Ситалова, Е. В. Бабенко // *Вестник Краснодарского государственного института культуры*. – 2016. – № 4. – URL : vestnikkguki.esrae.ru/12-234 (дата обращения: 14.10.2019).

170. Ситалова, А. Н. О музыкальном воплощении поэзии А. Блока в романсе С. Слонимского «Девушка пела...» / А. Н. Ситалова // *Вестник Краснодарского государственного института культуры*. – 2017. – № 3. – URL : vestnikkguki.esrae.ru/12-234 (дата обращения: 14.10.2019).

171. Ситалова, А. Н. Вокальный цикл «Десять стихотворений Анны Ахматовой» С. М. Слонимского: вопросы формы» / А. Н. Ситалова // *Семнадцатые Кайгородовские чтения. Культура, наука, образование в информационном пространстве региона. Вып. 17 : сб. материалов всерос. науч.-*

практ. конф. с международным участием. –Краснодар : КГИК, 2017. – С. 169–172.

172. Ситалова, А. Н. Ахматовские вокальные циклы С. Слонимского в контексте проблемы целостности / А. Н. Ситалова // Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность : матер. международной. науч.-практической конференции (Луганск, 29–30 марта 2018 г.). – Луганск : Книта, 2018. – С. 94–100.

173. Ситалова, А. Н. Песни на стихи Марины Цветаевой» С. М. Слонимского: к вопросу интерпретации поэтического текста / А. Н. Ситалова, Е. В. Бабенко // Культурная жизнь Юга России: Социальная память. Актуализация. Модернизация : материалы III международной научно-практической конференции (Краснодар, 18–19 октября 2018 г.). – Краснодар : Краснодарский государственный институт культуры, 2018. – С. 22–27.

174. Ситалова, А. Н. Поэтические образы стихотворений А. А. Ахматовой в вокальной лирике С. М. Слонимского / А. Н. Ситалова // Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире : сборник статей по материалам II международной научно-практической конференции 28-29 сентября 2019 г. – Астрахань : Издательство ПКФ «Триада», 2020. – С. 128–133

175. Ситалова, А. Н. Поэзия А. А. Блока в камерно-вокальном творчестве С. М. Слонимского: образы, жанры, формы / А. Н. Ситалова // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в пространстве западноевропейской и отечественной музыкальной культуры : сборник научных статей по материалам всероссийской научно-практической конференции с международным участием 11 октября 2019 г. – Краснодар : Новация, 2019. – С.153–157.

176. Ситалова, А. Н. Образ Анны Ахматовой в кинематографе (на примере фильма Е. Якович «Анна Ахматова. Вечное присутствие») / А. Н. Ситалова // Музыка в пространстве медиакультуры : сборник статей по

материалам седьмой международной научно-практической конференции 17 апреля 2020 года. – Краснодар : Изд-во КГИК, 2020. – С. 38–41.

177. Ситалова, А. Н. Киноинтерпретации образа Анны Ахматовой / А. Н. Ситалова // Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа : XII всероссийская научно-практическая конференция, 24 апреля 2020 г. – СПб. : СПбГУП, 2020. – С. 96–97.

178. Скатов Н. Н. Книга женской души (о поэзии Анны Ахматовой) // / Н. Н. Скатов // Universum: Вестник Герценовского университета. – 2014. – № 1. – С. 61–68.

179. Слонимский, С. М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе / С. М. Слонимский. – СПб. : Композитор, 2000. – 152 с.

180. Служевская И. Китежанка. Поэзия Ахматовой: тридцатые год / И. Служевская. – М. : Новое лит. обозрение, 2008. – 136 с.

181. Смелова, О. А. Музыка стихотворений М. И. Цветаевой / О. А. Смелова // Инновационные проекты и программы в образовании. – 2009. – № 4. – С. 47–57.

182. Соколов, О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров уч. пособие для студентов музыкальных вузов / О. В. Соколов. – Н. Новгород : ННГК им. Глинки, 2013. – 52 с.

183. Сохор, А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки. Вып. 1 / А. Н. Сохор. – Ленинград : Сов. композитор, 1980. – 295 с.

184. Сохор, А. Н. Георгий Свиридов / А. Н. Сохор. – М. : Советский композитор, 1972. – 345 с.

185. Сохор, А. Н. И песня, и стих / А. Н. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : статьи и исследования. Вып 3. – Ленинград : Советский композитор, 1983. – С. 201–229.

186. Сохор, А. Н. О взаимодействии вокальных жанров в творчестве советских композиторов / А. Н. Сохор // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 1. – М., 1962. – С. 186–218.

187. Сохор, А. Н. Романс и песня / А. Н. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки: статьи и исследования. Вып 3. – Ленинград : Советский композитор, 1983. – С. 190–201.

188. Способин, И. В. Музыкальная форма / И. В. Способин. – 7-е изд. – М. : Музыка, 1984. – 400 с., нот.

189. Тарновская, Т. К. С. М. Слонимский – автор музыки для детей / Т. К. Тарновская // Искусство и образование. – 2011. – № 5. – С. 11–18.

190. Темненко, Г. М. Лирический герой и миф о поэте (на материале ранней лирики А. Ахматовой) / Г. М. Темненко // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Сер. : Филология. – 2006. – Т. 19. – № 1. – С. 96–114.

191. Тименчик, Р. Д. Поэтика ранней Ахматовой: «Повышенная суггестивность» / Р. Д. Тименчик // Вестник Удмуртского университета. Сер. : История и филология. – 2010. – № 4. – С. 157–166.

192. Тугаева, М. А. Категория времени в художественных текстах А. Ахматовой / М. А. Тугаева // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. : Филология и искусствоведение. – 2019. – № 1. – С. 134–139.

193. Тугаева, М. А. Язык поэзии А. А. Ахматовой: Средства выражения пространства и времени : дис.... кандидата филологических наук : 10.02.01 / М. А. Тугаева. – Краснодар, 2003. – 199 с.

194. Тугаева, М. А. Формы интерпретации поэзии Серебряного века в жанрах массовой музыки / М. А. Тугаева, Т. Ф. Шак // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. : Филология и искусствоведение. – 2019. – № 1. – С. 221–228.

195. Томашевская, З. Б. Я – как петербургская тумба. Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма / З. Б. Томашевская, сост.: М. М. Кралин. – Л. : Лениздат, 1990. – 420 с.

196. Умнова, И. Г. Поэтика Сергея Слонимского : автореф. дисс. ... на соискание научной степени кандидата искусствоведения : 17.00.02 /

И. Г. Умнова; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 2012. – 19 с.

197. Федоров, А. В. Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения кинокритиков и зрителей / А. В. Федоров. – М. : ОД «Информация для всех», 2022. – 1196 с.

198. Фрид, Р. 3. Вокальный цикл Слонимского / Р. 3. Фрид // Сов. музыка. – 1960. – № 7. – С. 46–47.

199. Фрид, Р. 3. Сергей Слонимский. «Прощание с другом» (Заметки на полях) / Р. 3. Фрид. // Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского / ред.-сост. Т. А. Зайцева, Р. Н. Слонимская. – СПб.: Композитор, 2003. – С. 439–456.

200. Фрумкин, В. А. На слова А. Ахматовой / В. А. Фрумкин // Сов. музыка. – 1971. – № 11. – С. 35–38.

201. Хлодовский Р. И. Анна Ахматова и Данте / Р. И. Хлодовский // Тайны ремесла: Ахматовские чтения. Вып. 2. – М. : Наследие, 1992. – С. 75–92.

202. Ходош, Э. Я. Жанровая палитра хорового творчества Виталия Ходоша / Э. Я. Ходош // Проблемы современного композиторского творчества : сборник трудов научно-практической конференции 18–21 ноября 2019 г. – Ростов-на-Дону : РГК им. Рахманинова, 2019. – С. 130–143.

203. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – 320 с.

204. Холопова, В. Н. Теория музыки / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2002. – 368 с.

205. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений / В. Н. Холопова. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань, 2001. – 496 с.

206. Хрущева, Н. А. Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берио, Дж. Джойса : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Хрущева Настасья Алексеевна. – СПб., 2014. – 233 с.

207. Цветаева, М. И. Собрание сочинений в 7 томах. Том 3 : автобиографическая проза. Статьи. Эссе / М. И. Цветаева, сост., подг. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. – М. : Эллис Лак, 1994. – 720 с.

208. Цветаева, М. И. Собрание сочинений в 7 томах. Том 5 : автобиографическая проза. Статьи. Эссе / М. И. Цветаева, сост., подг. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина – М. : Эллис Лак, 1994. – 720 с.

209. Цукер, А. М. Анатолий Цукер в беседах, размышлениях и статьях. Му-зыкаведение и жизнь / А. М. Цукер. – Ростов н/Д : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. – 421 с.

210. Цукер, А. М. Даниил Хармс и советский рок-абсурдизм / А. М. Цукер // Южный музыкальный альманах. – 2011. – № 2. – С. 8–16.

211. Цукер, А. М. Дихотомия культуры и современное музыкальное образование / А. М. Цукер // Музыкальное образование. Проблемы и вызовы XXI века: сб. материалов всерос. форума. – М., 2016. – С. 21–36.

212. Цукер, А. М. Единый мир музыки / А. М. Цукер. – Ростов н/Д : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. – 406 с.

213. Цукер, А. М. Отечественная массовая музыка: 1960–1990 : учеб. пособие / А. М. Цукер. – 2-е изд., доп. и испр. – Ростов н/Д : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. – 190 с.

214. Цукер, А. М. Отечественная массовая музыка: 1960–1990 / А. М. Цукер. – 2-е изд., доп. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2016. – 256 с.

215. Цукер, А. М. Микаэл Таривердиев / А. М. Цукер. – М. : Сов. композитор, 1985. – 287 с.

216. Цукер, А. М. От диалога к синтезу (о Концерте для трех электрогитар с симфоническим оркестром С. М. Слонимского) / А. М. Цукер // Сов. музыка. – 1986. – №6. – С. 15–21.

217. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений / В. А. Цуккерман, Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1967. – 752 с.

218. Цуккерман, В. А. Выразительные средства лирики Чайковского / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1971. – 245 с.

219. Цуккерман, В. А. О некоторых чертах стиля Римского-Корсакова: очерк первый / В. А. Цуккерман // Советская музыка. – 1958. – № 6. – С. 15–23.

220. Цуккерман, В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 67 с.

221. Чапайкин, И. В. Русская литература начала XX века: учебно-методическое пособие для слушателей курсов по подготовке в вуз / И. В. Чапайкин. – М.: МГУП, 2008. – 39 с.

222. Чекалов П. К., Тамахина Е. Ю., Панеш С. Р. Семантическое наполнение оппозиции светлый/темный в лирике А. Ахматовой / П. К. Чекалов, Е. Ю. Тамахина, С. Р. Панеш // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2 : Филология и искусствоведение. – 2016. – № 3. – С. 147–152.

223. Черноморская, С. Л. Творчество Сергея Слонимского 1990–2000-х годов: эстетика, стиль : автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Черноморская Светлана Леонидовна. – М., 2010. – 24 с.

224. Чернова, Т. Ю. О понятии драматургии в инструментальной музыке / Т. Ю. Чернова // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. – М. : Музыка, 1978. – С. 13–45.

225. Чернова, Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Ю. Чернова. – М.: Музыка, 1984. – 144 с.

226. Черных, В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. Ч. IV : 1946–1956 / В. А. Черных. – М. : Индрик, 2003. – 176 с.

227. Чижикова, А. А., Модификация жанра баллады в поэзии Анны Ахматовой («в лесу») / А. А. Чижикова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2011. – № 7. – С. 137–140.

228. Чуб Е. А. Композиционно-драматургические особенности вокальных циклов красноярского композитора Владимира Пономарева / Е. А. Чуб // Вестник Забайкальского государственного университета. – 2009. – № 2. – С. 10–15.

229. Шагалова, Е. Н. Самый новейший толковый словарь русского языка XXI века : ок. 1500 слов / Е. Н. Шагалова. – М. : АСТ: Астрель, 2012. – 766 с.

230. Шак, Т. Ф. Интерпретация эстрадной песни как музыковедческая проблема / Т. Ф. Шак. // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре : сборник статей по материалам II Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Краснодар : КГИК, 2018. – С. 262–270.

231. Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино / Т. Ф. Шак. – СПб. : Лань ; Планета музыки, 2017. – 384 с.

232. Шак, Т. Ф. Поэзия М. Цветаевой в жанре отечественной эстрадной песни (к проблеме исполнительской интерпретации) / Т. Ф. Шак, А. Ф. Куцурова // Русская литература в судьбах отечественной культуры : материалы международной научно-практической конференции (Краснодар, 9–10 апреля 2015 г.). – Краснодар : КГУКИ, 2015. – С. 431–438.

233. Шак, Т. Ф. Рок-композиция Земфиры Рамазановой «Я полюбила вас» как образец постмодернистского текста / Т. Ф. Шак // Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации : сборник статей по материалам III международной научно-практической конференции 12 апреля 2019 г. / отв. ред. Т. И. Карнаухова. – Ростов-на-Дону : ИПК РГЭУ (РИНХ), 2019. – С. 403–408.

234. Шак, Ф. М. К вопросу социокультурного рассмотрения эстрадной музыки / Ф. М. Шак // Кайгородовские чтения : сб. ст. по материалам регионал. науч.-практ. конференции. Вып. 12. – Краснодар : КГУКИ, 2012. – С. 250–254.

235. Шак, Ф. М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в. / Ф. М. Шак. – Краснодар : КГИК, 2018. – 342 с.

236. Шак, Ф. М. Об исторической ограниченности термина «эстрада» / Ф. М. Шак // Social Science. – 2012. – № 6. – С. 340–347.

237. Шак, Ф. М. Российское искусствоведение и массовая музыка. К постановке проблемы / Ф. М. Шак // Искусствознание и гуманитарные науки современной России. Параллели и взаимодействия : сб. ст. по материалам междунар. науч. конференции. – М. : ГКА им. Маймонида, 2012. – С. 155–158.

238. Шак, Ф. М. Термин «эстрада»: исторические трансформации / Ф. М. Шак // Образовательная среда: творчество, технологии : материалы шестой междунар. конференции. – Киев, 2012. – С. 96–98.

239. Шананина, Е. А. Поэтическая интонация и перевод (на примере стихотворения Ахматовой «Это просто, это ясно» и его английской версии) / Е. А. Шананина // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. – 2009. – № 114. – С. 236–241.

240. Шахматова, Е. В. Мифотворчество Серебряного века / Е. В. Шахматова // Вестник Томского государственного университета. – 2009. – № 322. – С. 78–85.

241. Шевляков, Е. Г. Современные проблемы русского советского романса / Е. Г. Шевляков // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. – М., 1977. – С. 153–169.

242. Шевчук, Л. Э. Музыкальный язык в романсовом творчестве С. С. Прокофьева на примере цикла «Пять стихотворений» на стихи А. А. Ахматовой / Л. Э. Шевчук, И. С. Калашникова // Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве : материалы XI международной научно-практической конференции (Москва, 23 ноября 2020 г.). – М. : Московский педагогический государственный университет, 2020. – С. 122–128.

243. Шкиртиль, Л. В. Приметы новой эпохи: «женский» вокальный цикл в период обновления отечественной музыки 1960–1970-х годов / Л. В. Шкиртиль // Человек и культура. – 2023. – № 1. – С. 24–32.

244. Шкиртиль, Л. В. Духовные горизонты «оттепели»: к вопросу о новой поэзии в «женском» вокальном цикле в отечественной музыке 1960-

1970-х годов / Л. В. Шкиртиль // Философия и культура. – 2023. – № 1. – С. 1–12.

245. Штанько, Е. С. Основные художественные течения и направления Серебряного века. Специфические черты / Е. С. Штанько // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Сер. : Гуманитарные науки. – 2011. – № 18. – С. 73–82.

246. Эйхенбаум, Б. М. Анна Ахматова. Опыт анализа / Б. М. Эйхенбаум // О поэзии. – Л., 1969. – С. 75–147.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Стихотворения А. Ахматовой, отражающие музыкальную тематику

Название стихотворения	Год создания	Сборник
А как музыка зазвучала...	Конец 1965 – январь 1966	–
Бежецк	1921	«Anno Domini»
Белой ночью	1911	Вечер
Бессонница	1912	Четки
Вечерний звон у стен монастыря...	1914	–
Вечером	1913	Четки
Все души милых на высоких звездах...	1921	Седьмая книга
Все обещало мне его...	1916	Белая стая
Встреча	1943	Седьмая книга
Горят твои ладони...	1915	Четки
Данте	1936	Тростник
Другая песенка (Как сияло там и пело)	1957	Бег времени
Думали: нищие мы, нету у нас ничего...	1915	Белая стая
Заклинание	1935	Тростник
И было этим летом так отрадно...	1963	–
И в недрах музыки я не нашла ответа...	1959	–
И вот одна осталась я...	1917	Подорожник
И в недрах музыки я не нашла ответа	–	–
И мальчик, что играет на волынке...	1911	Вечер
И сердце то уже не отзовется...	1953	Седьмая книга
И черной музыки безумное лицо	1959	–
Истлевают звуки в эфире...	1945	Седьмая книга
Колыбельная	1915	Anno Domini
Колыбельная	26 августа 1949 (днем) Фонтанный дом	–
Лучше б мне частушки задорно выкликать...	1914	Белая стая
Мартовские элегии	1959	–
Меня покинул в новолунье	1911	Вечер
Молитва	1915	Белая стая
Музыка	1958	Бег времени
Музыка могла б мне дать...	1965	

Над черною бездной с тобою я шла...	1904	—
Надпись на портрете	Лето 1946	Седьмая книга
Наследница	1959	—
Не оттого ль, уйдя от легкости проклятой...	1917	Белая стая
Не с теми я, кто бросил землю	1922	Anno Domini
Но я предупреждаю вас...	1940	Седьмая книга
Опять подошли незабвенные даты	16 июня 1945	Белые ночи
Опять проходит полонез Шопена	1958	
От любви твоей загадочной...	1918	Anno Domini
Ответ	1914	Белая стая
По твердому гребню сугроба	1917	Подорожник
Песенка (А ведь мы с тобой)	—	—
Песенка (Бывало я с утра молчу)	1916	Anno Domini
Песенка (Я на солнечном восходе)	1911	Вечер
Первая песенка (Таинственной невесты)	1956	Бег времени
Песенки: 1. Дорожная, или голос из темноты 2. Застольная 3. Лишняя 4. Прощальная 5. Последняя	1943 1959 1959 1959 1964	Седьмая книга
Песня мира	1950	—
Песня о песне	1916	Белая стая
Песня последней встречи	1911	Вечер
Петербург в 1913 году	1961	Седьмая книга
Под Коломной	1 сентября 1943	Седьмая книга
Последняя роза	1962	—
Послесловие	1950, Павловск	—
Потускнел на небе синий лак	1912	Белая стая
Причитание (Господеви поклонитесь)	1922	«Anno Domini»
Причитание (Ленинградскую беду)	1944	Седьмая книга
Про стихи	Апрель 1940	—
Проводила друга до передней...	1913	Подорожник
Пусть голоса органа снова грянут...	1921	«Anno Domini»
С первым звуком, слетевшим с рояля...	1917	
Сказал, что у меня соперниц нет...	1921	«Anno Domini»
Слушая пение	1961	
Стал мне реже сниться, слава Богу...	1912	Белая стая
Твоя свирель над тихим миром пела...	1912	
Теперь никто не станет слушать песен	1916	Подорожник

Тот голос, с тишиной великой споря...	1917	Белая стая
Тот город, мной любимый с детства...	1929	Тростник
Ты всегда таинственный и новый...	1917	Подорожник
Ты отступник	1917	Подорожник
Тяжела ты, любовная память!..	1914	Белая стая
Угощу под заветнейшим кленом...	1961	
Уложила сыночка кудрявого...	1940	
Целый год ты со мной неразлучен	1914	Белая стая
Эта встреча никем не воспета...	1916	Подорожник
Я пришла тебя сменить, сестра	1912	Четки
Я спросила у кукушки...	1919	Подорожник
Я улыбаться перестала...	1915	Белая стая

Приложение 2

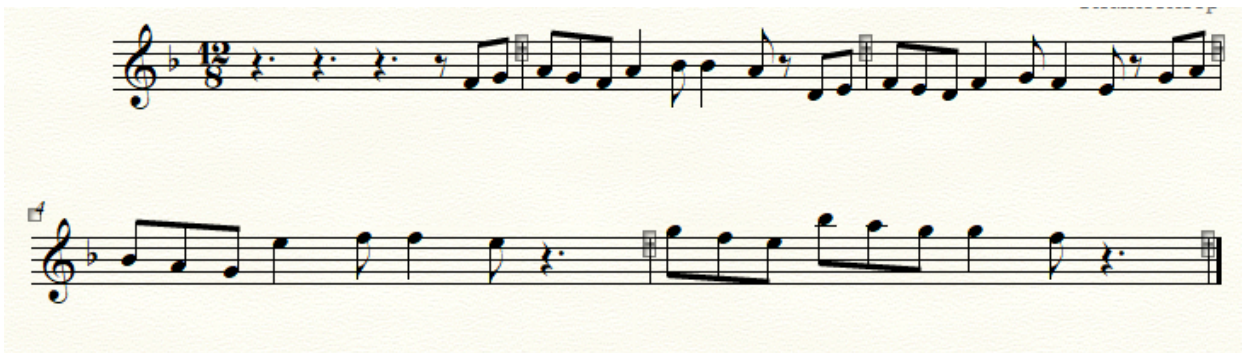
Нотные примеры

Нотный пример 1.

Альбом «Анна Ахматова – наяву», «Смятение» (куплет)

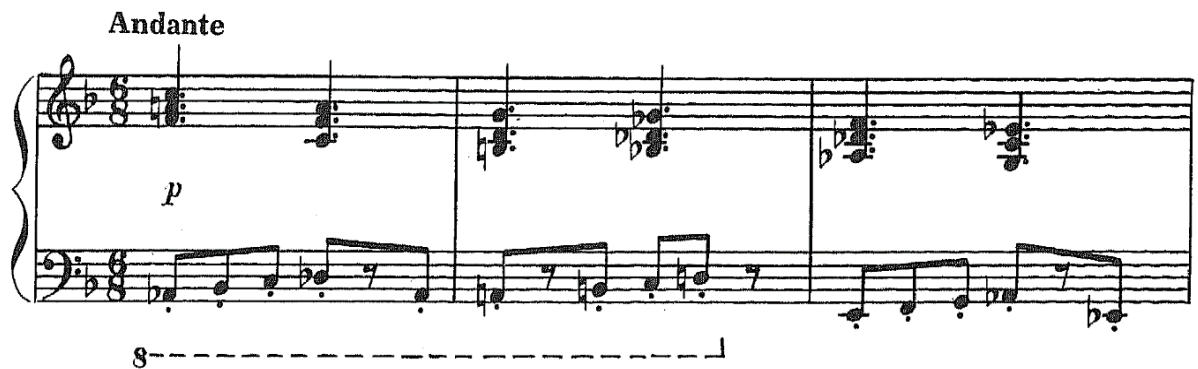


Альбом «Анна Ахматова – наяву», «Смятение» (припев)



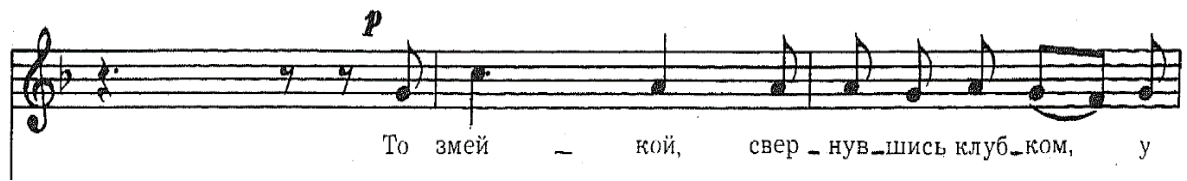
Нотный пример 2.

С. Слонимский «Десять стихотворений Анны Ахматовой». Романс «Любовь»



Нотный пример 3.

С. Слонимский «Десять стихотворений Анны Ахматовой». Романс «Любовь»



Нотный пример 4.

С. Слонимский «Десять стихотворений Анны Ахматовой». Романс «И когда друг друга проклинали»



Нотный пример 5.

С. Слонимский «Десять стихотворений Анны Ахматовой». Романс «И когда друг друга проклинали»

Tempo I, maestoso 23

ff

хор гре — мит, ли — ку — я и гро —

f

8 — — — — — 8 — — — — —

Нотный пример 6.

С. Слонимский «Десять стихотворений Анны Ахматовой». Романс «Канатная плясунья»

mf marcato sempre *f*

Нотный пример 7.

С. Слонимский «Десять стихотворений Анны Ахматовой». Романс «Канатная плясунья»

f marcato

Ор — кестр ве — се — ло — е иг —

cresc.

f marcato

8

— ра — ет, и у — лы — ба — ют — ся ус —

Нотный пример 8.

В. Евзеров «Виновник»

13

3

17

Нотный пример 9.

А. Рыбников «О, жизнь, без завтрашнего дня»



Нотный пример 10.

С. Слонимский «Семь романсов на стихи Анны Ахматовой». Романс «Лучше б мне частушки задорно выкликать»



Нотный пример 11.

В. Ходош «Подслушанное». Романс «Колыбельная»



Нотный пример 12.

К. Габриэль «Над водой»



Нотный пример 13.

Варвара «Дудочка»



Нотный пример 14.

А. Рыбников «О, жизнь без завтрашнего дня»



Нотный пример 15.

В. Биберган «Приходи на меня посмотреть». Лейттема домашнего очага



Нотный пример 16.

В. Биберган «Приходи на меня посмотреть»

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction marked 'Andante' and 'legato'. The piano part features a series of chords and a melodic line in the right hand, while the left hand plays a simple accompaniment. The vocal melody enters in the second system, with the lyrics '1. При - хо - ди на ме.' (1. Приходи на меня). The piano accompaniment continues with a steady rhythm. The third system shows the vocal melody continuing with the lyrics '...ня по - смот - реть. При - хо - ди. Я жи.' (...на меня посмотреть. Приходи. Я живу). The piano accompaniment provides a harmonic support for the vocal line.

Andante

p

legato

1. При - хо - ди на ме.

...ня по - смот - реть. При - хо - ди. Я жи.