

Музыка XIX века

Маргарита Букринская,
Елена Бурдинова

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ Н. Я. МЯСКОВСКОГО «РАЗМЫШЛЕНИЯ»: ПОЭТИЧЕСКОЕ СЛОВО И МУЗЫКА

*На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло*

О. Мандельштам

Цикл «Размышления» на стихи Е. Баратынского — знаковое сочинение Н. Мясковского, в котором отражены философские размышления композитора. «За кажущейся иллюзорностью художественных текстов скрывается огромный материк своеобразно запечатленного человеческого бытия», — писал А. Демченко [11, 7].

Вокальный цикл создан Николаем Яковлевичем еще в консерваторские годы. Обозначение цикла «opus 1» свидетельствует о значимости этого произведения для автора. Сочинение содержит ключ к пониманию как личности Николая Яковлевича, так и специфики его музыкального языка. Рассуждая об этом произведении, В. Васина-Гроссман отмечала: «в этом раннем опусе уже видны лучшие качества музыки Мясковского: искренность чувства, глубина мысли и тот отпечаток “необщего выражения”, который заставляет узнавать музыку композитора по немногим тактам. <... > в цикле на слова Баратынского уже совершился строгий и продуманный отбор выразительных средств» [7, 38].

Мясковский обратился к стихотворениям Баратынского не случайно. Многие роднит двух этих художников, разделенных столетним временным интервалом: оба воспринимались как авторы «второго ряда» и не были до конца поняты современниками. Баратынского затмили Пушкин и Лермонтов, Мясковского — Прокофьев и Шостакович. Немногие осознавали подлинный масштаб их творческих дарований. И. Тойбин приводит слова Пушкина о Баратынском: «Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов.

Он у нас оригинален — ибо мыслит. Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко» [4, 10]. Почти в таких же выражениях о Мясковском отзывался Г. Нейгауз: «вряд ли кто-нибудь станет отрицать, что она [музыка Мясковского — М. Б.] полна мысли и будит мысль»¹.

Цикл «Размышления» состоит из семи романсов: «Мой дар убог», «Чудный град», «Муза», «Болящий дух врачует песнопенье», «Бывало, отрок, звонким кликом», «Наяда», «Очарованье красоты в тебе». Стихотворения Баратынского, которые вдохновили композитора на создание «Размышлений», были написаны в разные годы, и Мясковский сам избрал принцип, по которому структурировал вокальный цикл. Рассуждая о законах внутренней организации поэтических циклов, Е. Лобанова высказывала мысль том, что в XX веке ведущим принципом циклизации в поэтическом искусстве стала ассоциативность [16, 54]. На примере сочинений Мясковского, Свиридова и Шостаковича исследователь отмечала, что указанный принцип из области поэзии был перенесен в музыку. Однако идея ассоциативности не является единственным принципом организации цикла «Размышления». Выстраивая стихотворения в определенном порядке, Мясковский словно воссоздает творческий путь художника: от первой попытки осознания себя, через испытания и искушения — к миру идеального, эйдического, торжеству гармонии, света и вдохновения.

Особое значение приобретает первый номер цикла. Стихотворение «**Мой дар убог**» было создано Баратынским в 1828 году. Оно написано одним из самых популярных размеров того времени — пятистопным ямбом², образную область которого, как правило, составляли послания и элегии.

По смысловому содержанию это стихотворение является продолжением линии «стихов-памятников», которая берет свое начало от стихотворения Горация «Elegi monumentum». Впоследствии она получила свое развитие в творчестве многих поэтов: М. Ломоносова, Г. Державина, К. Батюшкова, А. Пушкина, А. Фета, В. Брюсова, И. Бродского, В. Высоцкого.

Баратынский в своей версии воплощения этой темы размышлял о смысле жизни, бессмертии искусства:

*Мой дар убог и голос мой не громок,
Но я живу, и на земли мое
Кому-нибудь любезно бытие:
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах: как знать? душа моя
Окажется с душой его в сношеньи,
И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я [4, 144].*

Лирический герой словно предвидит судьбу своего творчества. Открытый финал стихотворения дает ощущение связи времен, мысль поэта обращена к потомкам сквозь века. Местоимение «мой», повторяющееся почти в ка-

ждой строчке, подчеркивает сосредоточенность на внутреннем мире поэта, смысловом центре сочинения («мой дар», «голос мой», «мое бытие», «моих стихах», «душа моя»).

Важной чертой стихотворения является наличие анжамбеманов, которые осовременивают стиль поэта. Этот прием, редко встречавшийся в эпоху классицизма, стал популярен у романтиков и поэтов последующих эпох, таким образом Баратынский в какой-то степени опережал свое время. Сконцентрированность на внутреннем мире, ощущение остановки движения, философская тематика обуславливают близость стихотворения поэзии символистов³. Эту особенность отмечал и Д. Благой: «Внешний мир, природа для этой лирики — только “пейзажи души”, способ символизации внутренних состояний. Все эти черты выводят Б.[аратынского] за круг поэтов пушкинской плеяды, делают его творчество близким и родственным поэзии символистов» [5, 337].

Для претворения поэтических образов Мясковский избирает сложный музыкальный язык позднего романтизма. С первых тактов ощущается мерцание гармонии, растворенной в полифонизированной музыкальной ткани; патетически-взволнованная сфера находит воплощение в многочисленных и разнообразных альтерациях.

Одновременно с этим композитор использует плагальность как «наследие» русской композиторской школы: вместо экспонирования основной тональности *b*-moll большее внимание уделено сфере субдоминанты (тональностям IV, II, VI ступеней). Подобное ощущение «размывания» тональности, неопределенности тонального центра можно расшифровать при помощи поэтического текста: «*читателя найду в потомстве я*», слышится лишь зов этой тоники, но она неосязаема и далека.

Интонационность романса многозначна: такие мелодические обороты, как нисходящие секундовые интонации-ламенты, опевания, поступенные восходящие ходы достаточно традиционны для камерно-вокальной музыки, они сообщают вокальной партии некоторую утонченность, которую однако разрушают ходы на нисходящую септиму, речитация в самом неудобном вокальном регистре и настойчиво повторяющаяся (в общей сложности пять раз) интонация нисходящей квинты, которая становится символом непоколебимой уверенности лирического героя в том, что его творчество будет по достоинству оценено потомками.

Тема романтического двоемирия, конфликта мира воображаемого и реального, намеченная в первом романсе, развивается далее во втором номере цикла «*Чудный град*». Поэт противопоставляет мир земной суеты миру грез.

В музыке романса прозрачная, дышащая фактура имеет сходство с вокальным творчеством Р. Шумана («В сияньи теплых майских дней», «Я утром в саду встречаю»), однако в отличие от Шумана Мясковский избирает сквозную форму.

Общность с немецким романтизмом состоит еще и в особом взгляде на природу. Подобно персонажам Э. Т. А. Гофмана лирический герой Баратынского созерцает и восхищается красотой — в первой строфе, а во второй

Пример 1. Н. Я. Мясковский. Вокальный цикл «Размышления». № 2. «Чудный град»

сравнивает чудо, созданное природой, с творческим порывом поэта, неуловимым мигмом вдохновения.

Также в фактуре фортепианной партии романса «Чудный град» можно найти отсылки к «Сказанию о невидимом граде Китеже» учителя Мясковского, Н. А. Римского-Корсакова. Но если у последнего сопровождение, фигурации арфы, использовано более традиционно (опирается на структуру трезвучия), то у Мясковского решено сложнее с точки зрения гармонии. Уже в первом такте выделяется опорное трезвучие A-dur с примыкающей секстой fis: оно звучит с квинтой и секстой одновременно (такой прием присутствует и в пьесе Чайковского «Июль» из цикла «Времена года», и в романсе Рахманинова «Сирень»); можно сказать, что это мажорная пентатоника. А. Карклинш писал: «Тоника с квинтой и секстой встречается в гармонии многих русских композиторов. <...> В творчестве Мясковского указанное созвучие стало очень характерным для гармонии лирико-пасторальных эпизодов. Данный аккорд встречается в произведениях композитора почти на всем протяжении его творческого пути»⁴ [13, 28]. Это сопровождение имеет по большей части изобразительный характер в противовес отображению созерцания и состояния сосредоточенности в романсе «Мой дар убог».

Поэт использует аллитерацию (шипящие и глухие согласные), чтобы рассказать о хрупких фантазиях творца, которые исчезают так же внезапно, как и появляются. Мир грез сопровождается приятным для слуха избытком букв «л». Мир земной шуршит, свистит, вторгаясь в поэтические мечты. Звуки «с», «з», «ш» появляются в третьем стихе, создавая ощущение внезапного разрушения льющегося звука «л» первых двух строк. Подобная звукопись влияет на музыкальное исполнение: певцу приходится четко артикулировать глухие согласные, приближая пение к речитации.

Образ небесного града имеет давнюю литературную историю, начиная от библейского «Небесного Иерусалима». Из наиболее близких по времени к Баратынскому произведений можно вспомнить стихотворение А. Фета.

*И весь этот город воздушный
Тихонько на север плывет...
Там кто-то манит за собою —
Да крыльев лететь не дает!.. [19, 167].*

Следует отметить, что русские поэты-символисты высоко ценили поэзию Фета. Размер стихотворения «Чудный град» — четырехстопный хорей, и легкий, и энергичный одновременно: «*в четырехстопном хорее сохраняется и серьезная тематика; ее поддерживает слабое, но постоянное влияние немецкой хорейческой лирики. Однако сентенциозная положительность и гимническая торжественность уступают место тревожной смутности ищущей мысли*», — отмечал М. Гаспаров [10, 121].

Разрыв синтагмы, отсутствие знаков препинания в конце строк создает ощущение непрерывного высказывания, что, видимо, и обуславливает выбор Мясковским сквозной формы для этого романса.

Баратынский употребляет старославянские слова с неполногласием⁵: «ветр», «град», такие формы слов не встречались в разговорной речи XIX века, но часто использовались в произведениях поэтов пушкинской поры для создания торжественного тона повествования, «высокого штиля».

Так как град — это что-то волшебное, призрачное, нереальное, Мясковский все время обманывает слух. Мелодический оборот в начале романса — *fis-a-gis-eis* — обуславливает восприятие в качестве тоники *fis-moll*, между тем основная тональность романса — *A-dur* — устанавливается только в третьем такте, и то ненадолго. На протяжении почти всего произведения нет ощущения устойчивости.

Третий номер цикла, романс «Муза», по причине популярности часто исполняется отдельно. В этом стихотворении поэт продолжает тему своего особого места в творческом мире, как говорил о нем Пушкин: «*Баратынский шел своей дорогой один и независим*»⁶.

Многие поэты описывали своих Муз, и у всех они разные и неповторимые. Если для Пушкина она прекрасная таинственная дева: «*С утра до вечера в немой тени дубов // Прилежно я внимал урокам девы тайной*» [17, 36], а для Фета «*заветная святыня*» [19, 242], то для А. Блока — коварная мучительница: «*Для иных ты — и Муза, и чудо. // Для меня ты — мученье и ад*» [6, 161], а для Ахматовой — «*милая гостья с дудочкой в руке*» [1, 98]. Муза Баратынского неожиданно наделена земными чертами, она некрасива и непривлекательна, при этом ей присуще «*лица необщее выраженье*» и «*речей спокойная простота*». Образую смысловую арку с первым романсом, в поэтическом тексте поднимается тема признания публикой творческого дарования художника. Убежденность его в том, что он будет оценен по достоинству — «*[свет — М. Б.] <...> ее почитит небрежной похвалой*» — подчеркивается гармоническими средствами. На этот раз композитор не избегает тоники, напротив, после избытка неаккордовых звуков полифонизированной фактуры в такте 29 (в фортепианной постлюдии) на сильную долю звучит полное тоническое трезвучие в широком расположении, настолько «правильное», что даже напоминает штудии по гармонии.

Четвертый номер — романс «*Болящий дух врачует песнопенье*» был исключен из цикла самим композитором в 1829 году. Исследователи находили

в стихотворении Баратынского «*обилие религиозной, церковной лексики, устаревших слов и оборотов речи*» [14, 475].

*Болящий дух врачует песнопенье.
Гармонии таинственная власть
Тяжелое искупит заблужденье
И укротит бунтующую страсть.
Душа певца, согласно излитая,
Разрешена от всех своих скорбей;
И чистоту поэзия святая
И мир отдаст причастице своей [4, 167].*

Строки Баратынского вызывают ассоциацию с древним библейским сюжетом, исцелением безумия царя Саула песнями и игрой Давида: «*Давид, взяв гусли, играл, — и отраднее и лучше становилось Саулу, и дух злой отступал от него*» (1 Кн. Царств 16:23).

Баратынский предлагает свою трактовку этого сюжета: пучина страстей и заблуждений, увлекшая лирического героя, разрешится в творчестве, которое имеет божественную природу.

Это произведение стоит особняком в ряду других в цикле, в нем впервые появляется тема искушения, до этого лирический герой сталкивался с внешними препятствиями, теперь «*бунтующая страсть*» изнутри разъедает его душу.

Если рассуждать о музыкальном языке, то, несомненно, стилистически этот романс не соответствует общей картине. В нем присутствуют резкие смены фактуры, по накалу страстей он сравним с романсом Рахманинова «*Все отнял у меня*». Возможно, сам композитор осознал, что бурный характер этой музыки не совместим с гармонией и состоянием парения духа, которые в его понимании были тождественны творческому акту. Эта особенность, вероятно, и объясняет исключение этого сочинения из второй редакции. Романс «*Болящий дух врачует песнопенье*» интересен использованием внедряющихся тонов⁷ во вступительном пассаже, напоминающем вступление к песням Баяна в «*Руслане и Людмиле*» Глинки. Основная тональность появляется не сразу, первые такты звучат в тональности VI ступени (h-moll). Звучащий позже доминантовый нонаккорд к D-dur расположен таким образом, что можно говорить о полифункциональности: наложении трезвучий VI (в правой руке) и V (в левой) ступеней.

Стихотворение, которое легло в основу пятого номера — «*Бывало, отрок, звонким кликом...*», — было создано в 1831 году и впервые напечатано в 1835 в сборнике стихов Баратынского. Оно написано четырехстопным ямбом, одним из самых популярных размеров эпохи. «*Это нейтральный размер, который позволил поэту говорить обо всем от своего, а не от жанрового лица*» [10, 113]. Благодаря ему стала возможна астрофическая форма стиха ивольная рифмовка. Стихотворение «*Бывало, отрок, звонким кликом...*», носящее автобиографический характер, имеет следующую схему рифмовки: АВАВ СС DEED EFEF.

В раскрытии драматургии романса особую роль играет гармония. Лирический герой описывает тяжелый, полный горечи период охлаждения к творчеству. Состояния безмятежного счастья и душевной опустошенности претворяются в музыке двумя тональностями: H-dur и h-moll. Форма романса трехчастна. Первая часть иллюстрирует счастливый мир детских воспоминаний героя, он расцвечен сказочными гармониями дорийского лада (15, 16 тт.). В середине, повествующей о творческих исканиях — «игре стихов», — гармонический язык сильно усложняется, этот раздел изобилует альтерированными гармониями. По сути весь средний раздел — это переход в h-moll, который осуществляется путем эллипсисов, не дающих ни на мгновение ощутить тональный центр. Учащение гармонической пульсации сопровождается авторской ремаркой «немного медленнее». Гармонии меняются по полтакта. Замедление гармонического пульса происходит только в момент кульминации, на самых важных словах «нежили меня» (38–39 тт.).

Насыщенный модуляционный процесс создает дополнительное смысловое поле. В поэтическом тексте нет свидетельств мучительных творческих поисков, их иллюстрирует музыка посредством усложнения гармонического языка. В последних стихах «Так не ищю созвучных слов» музыка снова выдает скрытое содержание поэтического текста. Ощущение томления, неуспокоенности лирического героя усиливается за счет завершения вокальной партии романса на квинтовом тоне скачком *cis-fis*, от квинтового тона доминанты к квинтовому тону тоники. В фортепианной постлюдии жалобный зов квинтового тона (55–56 тт.) повторяется еще два раза, иллюстрируя «стон», похожий на крик одинокой чайки над пустынным морем, мотив одиночества.

С. Венчакова отмечала, что противопоставления нарочитой простоты и явной усложненности гармонического языка, которые обнаруживаются и в этом романсе, станут впоследствии яркой стилистической чертой творчества Мясковского [8]. Также «к характерным моментам голосоведения Мясковского относится <...> хроматическое сползание басовой линии» [13, 96]. Такой прием встречается во всех романсах цикла, кроме № 6 «Наяда». Однако если в других номерах опуса он скрывается в фигурациях, в данном романсе становится одним из средств выражения томления, «пленения» рифмой.

Шестой номер цикла — «*Наяда*». Как уже было сказано, образной сферой цикла «Размышления» является творческий мир и творческий процесс, который олицетворяет Муза лирического героя. Впервые появившаяся в третьем номере в облике невзрачной земной девушки, в романсе «Наяда» она предстает в новой ипостаси, превратившись в прекрасную морскую деву, совершенство красоты и гармонии.

Стихотворение Баратынского имеет подзаголовок «подражание Шенье». Среди исследователей бытует мнение, что произведение Баратынского представляет собой перевод стихотворения французского классика. Баратынский

сохранил оригинальный размер, «Наяда» написана Александрийским стихом: шестистопным ямбом с цезурой после третьей стопы и параллельной схемой рифмовки.

*Je sais, quand le midi leur fait
désirer l'ombre,
Enter à pas muets sous le roc frais
et sombre [3].*

*Есть грот: наяда там в полдневные часы
Дремоте предает усталые красы [4, 135].*

Стоит отметить, что Мясковский для этого номера избирает тональность E-dur, отмеченную «морским» ореолом. E-dur, тональность блестящего лазурного цвета [20, 843], в ней написана первая часть симфонической сюиты Римского-Корсакова «Шехеразада» («Море»). Сам образ волшебной морской девы архетипичен, он вдохновлял многих композиторов⁸. «Наяда» Мясковского близка по фактурным и гармоническим приемам изображению водной стихии в «Свитезянке» Римского-Корсакова. Эффект переливающейся гармонии возникает благодаря добавлению к трезвучиям неаккордовых звуков, например, сексты (1–3 тт.) или септимы (5–7 тт.) к тонике. В гармонии романса № 6 «Наяда» ощущается ладовая переменность и довольно быстрая смена устоев в терцовом соотношении (cis-E-gis), а также ангемитонность. Ломанные арпеджио и тремоло фортепианной фактуры создают иллюзию мерцающей воды.

Пример 2. Н. Я. Мясковский. Вокальный цикл «Размышления». № 6. «Наяда»

Музыкальный пример 2. Н. Я. Мясковский. Вокальный цикл «Размышления». № 6. «Наяда». Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепианное сопровождение. Музыка написана в тональности E-dur, метр 6/8. Фортепианное сопровождение характеризуется непрерывными арпеджио, создающими эффект мерцающей воды. Вокальная партия начинается с указания *Tranquillo.* и *sempre p*. Лирика: «Не скоро, безмятежно. Есть грот на - я - да там в пол - днев - ны - е ча - сы».

Идеальный мир, приоткрывшийся в романсах «Чудный град» и «Наяда», обретает торжество в финальном номере цикла «Очарованье красоты в тебе». Искусство переносит героя в другое измерение, вселяет в душу «священную тишину» и стирает след земной суеты:

*Очарованье красоты
В тебе не страшно нам:*

*Не будишь нас, как солнце, ты
К мятежным суетам;
От дольней жизни, как луна,
Манишь за край земной,
И при тебе душа полна
Священной тишиной [4, 126].*

Бегство от реальности «за край земной» напоминает о мотиве романтического двоемирия. Проводником в желанный мир становится луна, столь любимая поэтами-символистами:

*Когда луна сверкнет во мгле ночной
Своим серпом, блистательным и нежным,
Моя душа стремится в мир иной,
Пленясь всем далеким, всем безбрежным [2, 23].*

Для этих образов Мясковский избирает пасторальную тональность F-dur. Фактура разрежена и прозрачна. Остатные фигурации, смена гармоний по полтакта, использование смягченных септаккордов вместо трезвучий и медленное нисходящее движение баса создают ощущение долгожданного покоя и умиротворения. «Здесь декламационная мелодия еще более обобщена и кантиленизирована. Это достигнуто выравниванием ритма, придающей <...> особую значительность, весомость каждому звуку, и решительным преобладанием диатоники и мягкостью перехода от конца предыдущей фразы к началу последующей», — писала Васина-Гроссман [7, 41].

В этом романсе Мясковский использует приемы ладового колорирования, которые встречаются во многих произведениях русских классиков, например, М. Мусоргского («Борис Годунов»), С. Прокофьева (Третья фортепианная соната). В цикле «Размышления» прием ладового колорирования используется в № 2 (пентатоника) и № 5 (дорийский лад). Следует отметить, что темы с дорийской секстой можно обнаружить во многих симфониях Мясковского (№№ 8, 15, 24).

Лирический герой переносится в мир эйдосов, царство красоты и гармонии, мир одухотворенный, священный. Особое ощущение восторга и блаженства, которое при этом он испытывает, описывали и Гете в «Фаусте» («Остановись мгновенье»), и А. С. Пушкин — в стихотворении «Из Пиндемонти».

Таким образом, романс «Очарованье красоты в тебе» — лирико-философская кульминация цикла, означающая конечную цель творческих исканий, миг единения с божественным, слияние с абсолютным. Стремление «осознать себя в родстве с великой стихией всеобщей материц, подняться к вневременным и надпространственным категориям» [11, 10] доказывает, что Мясковский находился в русле самых актуальных философско-эстетических исканий эпохи модерна.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ахматова А. А.* Избранное. — Москва: АСТ, 2007. — 638 с.
2. *Бальмонт К. Д.* Солнечная пряжа: стихотворения, очерки / сост., предисл., примеч. Н. В. Банникова. — Москва: Детская литература, 1989. — 238 с.
3. *Баратынский Е. А.*: Наяда («Есть грот: наяда там в полдневные часы») URL: <http://baratynskiy.lit-info.ru/baratynskiy/stihi/nayada.htm> (дата обращения: 23.03.2022).
4. *Баратынский Е. А.* Полное собрание стихотворений / ред. Ю. А. Андреев., вступ. ст. И. М. Тойбина. — Ленинград: Советский писатель, 1989. — 462 с.
5. *Благой Д. Д.* *Баратынский Е. А.* // Литературная энциклопедия: В 11 т. — Москва: Ком. Акад., 1930. — Т. 1. — С. 335–339.
6. *Блок А. А.* Избранное. — Москва: Люмош, 1996. — 463 с.
7. *Васина-Гроссман В. А.* Мастера советского романа. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва: Музыка, 1980. — 317 с.
8. *Венчакова С. В.* Творчество Н. Я. Мясковского и русская музыкальная культура первой половины XX века / С. В. Венчакова, ред. П. В. Венчаков // II том учебного курса «Отечественная музыкальная культура XX — первой четверти XXI века», 2022. — URL: https://fictionbook.ru/author/s_v_venchakova/tvorchestvo_n_ya_myaskovskogo_i_russkaya/read_online.html?page=2 (дата обращения: 12.05.2022).
9. *Верба Н. И.* Архетипические образы оперы «Ундина» Прокофьева в контексте музыкальных реализаций сюжетов о морской деве // Временник Зубовского института. — 2022. — Вып. 1 (36). — С. 54–83.
10. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. — Москва: Наука, 1984. — 319 с.
11. *Демченко А. И.* Художественная картина мира и музыкальное искусство // Временник Зубовского института. — 2019. — Вып. 1 (24). — С. 7–23.
12. *Долинская Е. Б.* Стиль инструментального творчества Н. Я. Мясковского и современность: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — Москва, 1983. — 408 с.
13. *Карклиньш Л. А.* Гармония Н. Я. Мясковского — Москва: Музыка, 1971. — 151 с.
14. *Коровин В. И.* История русской литературы XIX века — Казань: ПИК Идел-Пресс, 2005. — Ч. 1: 1795–1830 годы. — 478 с.
15. *Котельников В. А.* «Болящий дух»: о лирике Е. А. Баратынского // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2009. — Т. 184. — С. 134–146.
16. *Лобанова Е. В.* Раннее камерно-вокальное творчество Н. Мясковского и русский поэтический символизм: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Москва: РАМ им. Гнесиных, 2016. — 257 с.
17. *Пушкин А. С.* Стихотворения. Поэмы. Драмы. Сказки. — Москва: ЭКСМО-Пресс, 1999. — 608 с.
18. *Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г.* Учебник гармонии. — Москва: Музыка, 1986. — 478 с.
19. *Фет А. А.* Стихотворения. — Москва: Советская Россия, 1979. — 368 с.
20. *Ястребцев В. В.* О цветном звукозерцании Н. А. Римского-Корсакова // Русская музыкальная газета. № 39–40. — 1908. — С. 842–845.

REFERENCES

1. *Akhmatova A. A.* Izbrannoe [Favorites]. Moscow: AST, 2007. 638 p.
2. *Balmont K. D.* Solnechnaya pryazha: stikhotvoreniya, ocherki [Solar yarn: poems, essays]. Moscow: Detskaya literature, 1989. 238 p.
3. *Baratynskiy Ye. A.* Nayada [Naiad]. Sayt baratynskiy.lit-info.ru [Elektronnyy resurs]. URL: <http://baratynskiy.lit-info.ru/baratynskiy/stihi/nayada.htm> (data obrashcheniya: 23 marta 2022 goda).

4. *Baratynskiy Ye. A.* Polnoe sobranie stikhotvoreniy [Complete collection of poems]. Leningrad: Sovetskiy pisatel, 1989. 462 p.
5. *Blagoy D. D.* Baratynskiy Ye. A. [Baratynsky E. A.] Literaturnaya entsiklopediya v 11 t. [Literary Encyclopedia in 11 vol.]. vol. 1. Moscow: Kom. Akad., 1930. P. 335–339.
6. *Blok A. A.* Izbrannoe [Favorites]. Moscow: Lyumosh, 1996. 463 p.
7. *Vasina-Grossman V. A.* Mastera sovetskogo romansa [Masters of the Soviet romance]. Moscow: Muzyka, 1980. 317 p.
8. *Venchakova S. V.* Tvorchestvo N. Ya. Myaskovskogo i russkaya muzykalnaya kultura pervoy poloviny XX veka [Creativity of N. Ya. Myaskovsky and Russian musical culture of the first half of the 20th century]. Venchakova S. V. II tom uchebnogo kursa «Otechestvennaya muzykalnaya kultura XX — pervoy chetverti XXI veka» [II volume of the training course «Patriotic musical culture of the XX — the first quarter of the XXI century»]. Sayt fictionbook.ru [Elektronnyy resurs]. URL: https://fictionbook.ru/author/s_v_venchakova/tvorchestvo_n_ya_myaskovsko_go_i_russkaya/read_online.html?page=2 (data obrashcheniya: 12 maya 2022 goda).
9. *Verba N. I.* Arkhetipicheskie obrazy opery «Undina» Prokofeva v kontekste muzykalnykh realizatsiy syuzhetov o morskoy deve [Archetypal Images of Prokofiev's Opera «Ondine» in the Context of Musical Realizations of Plots about the Sea Maiden]. Vremennik Zubovskogo instituta [Timepiece of the Zubov Institute]. 2022. № 1. P. 54–83.
10. *Gasparov M. L.* Ocherk istorii russkogo stikha: Metrika, ritmika, rifma, strofika [Essay on the history of Russian verse: Metrics, rhythm, rhyme, strophic]. Moscow: Nauka, 1984. 319 p.
11. *Demchenko A. I.* Khudozhestvennaya kartina mira i muzykalnoe iskusstvo [Artistic picture of the world and musical art] Vremennik Zubovskogo instituta [Timepiece of the Zubov Institute]. 2019. № 1 (24). P. 7–23.
12. *Dolinskaya Ye. B.* Stil instrumentalnogo tvorchestva N.Ya. Myaskovskogo i sovremennost [Style of instrumental creativity of N.Ya. Myaskovsky and modernity]. Dissertatsiya doktora iskusstvovedeniya [Thesis. Doctor of Arts]. Moscow. 1983.
13. *Karklin'sh L. A.* Garmonii N. Ia. Miaskovskogo [Harmony of N. Ya. Myaskovsky]. Moscow: Muzyka, 1971. 151 p.
14. *Korovin V. I.* Istoriya russkoy literatury XIX veka [History of Russian literature of the 19th century]. Kazan: PIK Idel-Press, 2005. 478 p.
15. *Kotelnikov V. A.* «Bolyashchiy dukh»: o lirike Ye. A. Baratynskogo [«Sick Spirit»: about the lyrics of E. A. Baratynsky]. Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kulturey [Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture]. 2009. P. 134–146.
16. *Lobanova Ye. V.* Rannee kamerno-vokalnoe tvorchestvo N. Myaskovskogo i russkiy poeticheskiy simbolizm [Early chamber vocal works of N. Myaskovsky and Russian poetic symbolism] Dissertatsiya kandidata iskusstvovedeniya [Thesis. Doctor of Art]. Moscow. 2016.
17. *Pushkin A. S.* Stikhotvoreniia. Poemy. Dramy. Skazki [Poems. Poems. Drama. Tales]. Moscow: EKSMO-Press. 1999. 608 p.
18. *Tiulin Iu. N., Privano N. G.* Uchebnik garmonii [Textbook of harmony]. Moscow: Muzyka. 1986. 478 p.
19. *Fet A. A.* Stikhotvoreniya [Poems]. Moscow: Sovetskaya Rossiya. 1979. 368 p.
20. *Yastrebtsev V. V.* O tsvetnom zvukosozertsanii N. A. Rimskogo-Korsakova [About color sound contemplation by N. A. Rimsky-Korsakov]. Russkaya muzykalnaya gazeta [Russian musical newspaper]. 1908. № 39–40. P. 842–845.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: [12, 14].

² «Интерес к пятисопному ямбу оживился, когда русская предромантическая и романтическая поэзия обратилась от французских образцов к немецким и английским», — отмечал М. Гаспаров [10, 122].

³ Можно вспомнить строки О. Мандельштама «Дано мне тело, что мне делать с ним».

- ⁴ В качестве примера можно привести ПП 1 части 24 симфонии Н.Я. Мясковского.
- ⁵ Неполногласие — сокращение слов, характерное для старославянского языка.
- ⁶ Цит. по: [15, 217].
- ⁷ Под «внедряющимися тонами», термин Тюлина, подразумевается «неаккордовый звук (т. е. не входящий в терцовую структуру аккорда), который приобретает в данном созвучии гармоническое значение в качестве его составного элемента» [18, 436].
- ⁸ В музыкальной литературе представлены различные обличья морских дев. Ундине посвящены оперы Э.Т.А. Гофмана, С.С. Прокофьева, П.И. Чайковского, инструментальные произведения К. Дебюсси, М. Равеля; Русалке — оперы «Русалка» А.С. Даргомыжского, «Майская ночь» Н.А. Римского-Корсакова, «Русалка» А. Дворжака, романсы, арии, кантаты А.С. Аренского, М.А. Балакирева, Р.М. Глиэра, А.С. Даргомыжского, Г. Рубинштейна; Лорелее — вокальные произведения Р. Шумана, Ф. Листа, К. Шуман; Свитезянке — романс и кантата Н. А. Римского-Корсакова; Волхова — героиня оперы «Садко» Н. А. Римского-Корсакова. Подробному изучению воплощения образа русалки в музыкальном искусстве посвящена статья Верба Н. И. [9].