

Виктория СЛЮСАРЕВСКАЯ

**РАБОТА НАД РОМАНСАМИ Н. Я. МЯСКОВСКОГО
В КЛАССЕ КАМЕРНОГО ПЕНИЯ**

**STUDIAREA ROMANȚELOR DE N. MIASKOVSKI
LA ORELE DE CANTO CAMERAL**

În articol se analizează cele mai interesante lucrări vocale de cameră ale compozitorului N. Miaskovsky din punctul de vedere al utilizării lor la orele de vocal de cameră. Autorul caracterizează structura romanțelor scrise de N. Miaskovsky, relevă trăsăturile specifice ale limbajului muzical și al stilului, propune recomandări metodice pentru activitatea de realizare a imaginii artistice.

**WORKING ON ROMANCES BY N. MIASKOVSKY
IN THE CLASS OF CHAMBER SINGING**

In the article the autor analyses the most interesting chamber vocal works by composer N. Miaskovsky from the point of view of their being used in classes of chamber singing. She characterizes the structure of the romances written by N. Miaskovsky, reveals the specific features of their musical language and style, gives recommendations for working on the realization of the artistic image.

Область вокального творчества никогда не была для Н. Я. Мясковского столь же важной, как инструментальная музыка. И всё же вокальные произведения композитора многочисленны: 120 романсов, 15 песен и 2 кантаты. И хотя во многих, особенно ранних, сочинениях ясно выражается неприятие современной действительности, вокальным опусам Мясковского свойственна большая человеческая теплота и искренность. В них проявляется богатый мелодический дар композитора, владение приёмами вокальной декламации: «О его музыке вряд ли можно сказать, что она даёт чувственное наслаждение или «щекочет нервы», но вряд ли кто-нибудь станет отрицать, что она — полна мысли и будит мысль, что она — выражение интеллектуальной чистоты и этической неподкупности и деятельности. Эти качества прочные, куда прочнее многих соблазнов и обобщений», писал о Н. Мясковском Г. Нейгауз.¹

О сложности творческой личности Мясковского метко высказался и А. Иконников: «Уже в раннем периоде его творчества существовало как бы два Мясковских: один — с отпечатком глубокого пессимизма, а другой — совсем по-другому смотрящий на мир».²

Почти во всех ранних романсах Мясковского присутствует элемент мрачной сосредоточенности, пессимизма. Здесь нет сильных страстей, экспрессии, царит душевный сумрак. Данные качества особенно отчётливо заметны в романсах *Нам не дано предугадать*, *Нет более искр живых*, *Как ни тяжёл последний час* на стихи Ф. Тютчева. Примечательно, что в этот период композитор был увлечён сочинениями русских поэтов-символистов: К. Бальмонта, З. Гиппиус, В. Иванова, Д. Мережковского и др. Именно на их тексты Мясковский создал большое количество вокальных произведений.

Романсы Мясковского не относятся к числу популярных. Лишь немногие исполнители включают их в свой репертуар. Возможно, именно поэтому Мясковский как вокальный композитор всё ещё мало известен. Между тем, творческая эволюция жанра романса в музыке Н. Я. Мясковского достаточно примечательна. Сравнивая его вокальные произведения разных лет, можно проследить, как от трагического восприятия действительности их лирический герой идёт к свету, к красоте человеческих чувств.

Настоящая работа не претендует на детальный анализ всех вокальных произведений Мясковского, она ставит более скромную

цель — привлечь внимание певцов к этим незаслуженно редко звучащим миниатюрам. С позиции исполнителя и педагога автор комментирует отдельные, наиболее интересные, романсы разных периодов творчества композитора.

Среди романсов Мясковского выделяется сочинение в стиле русской песни — *Так и рвётся душа*, показательный как преемственностью традиций, так и поиском новых средств выразительности. Он написан на текст стихотворения А. Кольцова, в котором раскрываются мечты молодой крестьянки о воле и счастье, говорится о невозможности их осуществления. У композитора это противоречие находит выражение в противопоставлении стабильной ритмической формулы в вокальной партии и ритмической мобильности фортепианного сопровождения. Осознание данного факта должно стать ключом к правильному пониманию исполнителями композиторского замысла.

Вокальная фраза как бы стремится вырваться из оков скупого аккордового сопровождения. Она передаёт выраженное здесь тяготение души «к жизни другой». Вторая часть романса символизирует уход от реальности в идеальный мир. Темп здесь замедлен; фортепианная мелодия звучит на октаву выше вокальной, как бы возносясь к светлой мечте. Третья строфа должна исполняться взволнованно и страстно. Таким образом, в этом раннем произведении можно обнаружить свойственный Мясковскому драматизм, заключённый в постоянной борьбе бурных порывов с внешней сдержанностью их выражения.

С особой силой драматизм проявляется в романсе *Сонет Микеланджело*, в котором внимание молодого композитора привлекли пропитанные горечью слова:

«Молчи, прошу, не смей меня будить,
О, в этот век, преступный и постыдный,
Не жить, не чувствовать — удел завидный.
Отрадной спать! Отрадной камнем быть!»

Проникнуться трагичностью этих настроений в музыке — основная задача исполнителя. Мелодия напоминает возбуждённую речь, патетические возгласы. Вокальную партию довольно трудно точно интонировать из-за тональной неопределённости и сложной неустойчивой интервалики. Вокалисту необходимо сразу обратить внимание на то, что задача точного интонирования здесь облегчается тем, что предварительно мелодия звучит у фортепиано.

Пианисту, в свою очередь, необходимо выделить имитационные подголоски вокальной темы.

В цикле *Размышления* (1907 г.) заметно стремление композитора оттенить утончённый лиризм поэзии Е. Баратынского, которой, как известно, свойственно сочетание тонкого интеллектуализма и эмоциональной непосредственности. Здесь необходимо акцентировать внимание на передаче интимных, сокровенных чувств.

Им созвучна светлая музыка всего вокального цикла Мясковского. Интересен необычный динамический уровень всех семи романсов: здесь не встречается других авторских указаний кроме *p*, *pp*, *p*. Остановимся подробнее на нескольких романсах, наиболее показательных для данного вокального цикла.

В романсе *Чудный град* необходимо добиваться мягкого, свободно льющемся звучания голоса. Здесь главное — не внести «посторонней суеты», не нарушить поэтического настроения хрупкой фантазии, изысканности. Первостепенная задача в работе над названием романса состоит в том, чтобы достичь полного ансамблевого слияния вокалиста и пианиста. Например, в начале второй строфы у голоса появляются крупные длительности, и аккомпаниатору нужно быть особенно чутким к голосу, ни в коем случае не увеличивать темп и даже, возможно, замедлить движение на последних шестнадцатых. Это облегчит певцу задачу правильной интерпретации ритмического рисунка.

Романс *Бывало, отрок* по содержанию близок романсу А. Даргомыжского *Не спрашивай, зачем* на слова А. Пушкина. Светлая радость юношеского мировосприятия и неизбежная печаль осознания извечной формулы «но все проходит» составляют главную идею произведения. Чтобы выразить ярче этот контраст, исполнителям необходимо рельефнее оттенить наступление репризы. Для создания образа эха пианист должен партию правой руки выделить ярче, а левой рукой играть более матово, приглушённо.

В романсе *Наяда*, перекликающемся с *Нимфой* Н. Римского-Корсакова, пленительная бесконечная мелодия голоса сливается с журчащим тембром фортепианного сопровождения. Исполнительская задача для певца заключается в том, чтобы протяжённая вокальная фраза развивалась на фоне мягкого, нежного звучания. Здесь требуется особая работа над выравниванием голоса в разных регистрах.

Отрешенной загадочностью образа, нежностью и прозрачностью красок выделяется романс *Очарование красоты в тебе*. Его надо исполнять так, чтобы слушатель почувствовал замороженное состояние человека, встретившегося с красотой

Среди ранних романсов Н. Мясковского особое место занимают сочинения на тексты З. Гиппиус. Из всего ее творчества композитор выбирает самые мрачные, проникнутые отвращением к действительности: *Пиявки, Ничего, Цветы ночи, Пауки*. Эмоции страха и тревоги, состояние истерической напряженности передаются сумрачным колоритом, изломанной вокальной партией и преувеличенной выразительностью сопровождения. Было бы неверно, однако, ограничивать все 27 романсов на стихи З. Гиппиус образами зла и страдания. Иногда в этот сумрачный мир проникает свет — робкий, трепещущий. Таков романс *Мгновение*. Но, в основном, музыка романсов на тексты З. Гиппиус всецело подчинена тексту, поэтому в них преобладает декламационность особого типа: нервная, прерывистая, с переходами от взволнованных восклицаний к таинственному полупшепоту.

Вокальный цикл на стихи А. Блока (1920 г.) представляет другую трактовку символистской поэзии. Здесь выражение мрачной скорби чередуется с образами света и радости. Но вокальная партия все еще декламационна, трудна для интонирования, хотя и очень выразительна. И даже простодушные образы А. Дельвига (1925 г.) Мясковский усложняет многозначительным подтекстом, философичностью. Композиторская трактовка текста здесь вступает в явное противоречие с поэтической.

1930-е годы в русской музыке ознаменованы большим интересом к жанру романса, широким обращением композиторов к творчеству русских поэтов-классиков. Внешним поводом для этого были памятные даты: 100 лет со дня смерти А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова. В их стихах композиторы находили поэтическое выражение самых высоких и благородных человеческих чувств. В дни названных юбилеев часто вспоминалась фраза В. Белинского: «Пушкин принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой и застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и, как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за ней эпохе сказать что-нибудь новое и более верное».³

«Поэтические замыслы Лермонтова нашли свое отражение во множестве прекрасных романсов, но истинный дух его поэзии не нашел полного выражения в музыке», — писал в то время И. Глебов.⁴ В этой категоричной формулировке есть большая доля истины. В стихотворениях Лермонтова композиторов привлекала, главным образом, «чистая лирика». А философские раздумья поэта, бурная страстность его «русского байронизма» им не были близки. И у Мясковского в лермонтовском цикле также преобладает «чистая лирика». Но замкнутости, рационалистического холодка, ощущавшегося в других произведениях, в этом цикле нет. Лермонтовский цикл является лучшим в вокальной лирике Мясковского, представляя собой качественно новую ступень развития вокального творчества композитора. Лирика здесь лишена субъективизма и обращена к слушателям. Цикл создан в 1936 году, он состоит из 12 романсов.

Уже первый романс *Казачья колыбельная* привлекает своей искренностью и задушевностью. Борьба тревог и надежд в сердце матери составляет основу музыкального содержания *Колыбельной*. Стихотворение Лермонтова композитор разбивает на три куплета, каждый из которых имеет двухчастную форму с репризой. Начинается романс песенными интонациями. В безмятежном спокойствии музыки таится опасность чрезмерно затянуть темп, кроме того певице трудно бывает выполнить указания *rosso più mosso* на словах *По камням струится Терек*. Такие ритмические задачи, да еще при звучности *pp* в начале работы над романсом могут явиться «камнем преткновения» для певицы: она может не выдерживать очень важную четверть с точкой. Чтобы этого не происходило, педагогу следует указать на восьмые ноты предыдущего такта. Если ориентироваться именно на эти восьмые и мысленно продолжать их в немного более быстром движении, то будет легче освоить перемену темпа.

Вторая часть романса поется «тревожно». У пианиста скрыта возможность неверного соединения триолей правой руки с синкопированными восьмыми левой. Чтобы избежать этой довольно распространенной ошибки, надо предельно оттягивать вторую восьмую в левой руке. И, самое главное, надо следить за тем, чтобы левая рука совпадала по темпу с голосом.

В романсе *Выхожу один я на дорогу* композитор подчеркивает не пессимизм, не желание «забыться и заснуть», а романтическую

взволнованность, поэтому закономерно звучит просветленное заключение.

Очень выразителен романс *Нет, не тебя так пылко я люблю*, мелодическая декламационность которого так удачно сочетается с настроением стихотворения. Одноголосное сопровождение фортепиано в первых двух фразах позволяет петь их свободно, полностью подчиняя мелодию звучанию лермонтовского стиха. Одним из важных средств для выявления певицей психологического состояния музыки (создание образа, скованного печалью воспоминания о невозвратном прошлом) является противопоставление драматического *f* и спокойного *p*.

Очень интересен легкий, грациозный романс *К портрету*. Здесь композитор воплощает пленительно изменчивый образ. Мелодия гибкая, подвижная. Сопровождение изящное, «вальсовое». Поражает в этом романсе неожиданная молодость увлечения, светлая легкость, как будто бы даже не свойственная композитору. Изменчивость образа передана здесь изумительно: жанр изящного вальса, чередование мажора и минора, сопоставление разных регистров голоса и др., — все это помогает нарисовать музыкальный портрет, воплощающий очарование и загадочную противоречивость женского характера. Главное в исполнении этого романса — легкое звучание и естественное *rubato* в виде мельчайших отклонений от темпа.

Необыкновенно тонко, нежными красками написан романс *Солнце*. Певице необходимо достичь инструментальной ровности звуковедения и холодной окраски звучания голоса, что должно ассоциироваться с образом зимней природы и остывшей души, потерявшей надежду на счастье. Скромная фактура фортепианного сопровождения позволяет полностью подчинить его вокальной фразировке.

Наиболее глубоким и драматически острым является романс *Они любили друг друга*. Композитор создаёт образ жесткий, более мучительный, чем у Лермонтова, но Мясковский, по-видимому, именно так воспринимает его.

Зато следующий романс *В альбом* как бы смягчает едкую горечь предыдущего. Обдумывая исполнения этого романса, надо исходить прежде всего из того, что это альбомное стихотворение, светский жанр. Поэтому не нужно утяжелять его излишней серьезностью, даже трагичностью, которую исполнители иногда видят в начале стихотворения:

Как одинокая гробница,
Вниманье путника зовет,
Так эта бледная страница
Пусть милый взор твой привлечет.

Эти строки можно рассматривать лишь как традиционное кокетство поэта, нарочно принижающего свой стихотворный дар. Мясковский, лукаво улыбаясь, воспевает увлечение пылкого поэта. Пианисту необходимо обратить внимание на выразительность верхнего голоса в партии левой руки, а также многочисленные отклонения от темпа, которые нужно исполнять с большим вкусом.

Романс *Ты идешь...* — одно из лучших произведений в цикле. Единство поэзии и музыки здесь настолько глубокое, что трудно представить себе существование другой мелодии на этот текст. Эта суровая, однотонная баллада контрастирует с последующим изысканным романсом.

Она поет... Романс написан в характере легкого танца. Имеются признаки вальса, но они здесь «замаскированы» тем, что в сопровождении на первую долю приходится не самый низкий, как обычно в вальсе, самый высокий звук. Благородная простота и округленность фразировки определяют стиль исполнения этого романса. Здесь композитор как бы продолжает традиции «Женских портретов» Глинки (*Адель, К ней*).

В романсе *Не плачь, не плачь, мое дитя* нужно выделить легкий восточный колорит. Два последних романса выполняют заключительную функцию. Один из них — *Любил и я в былые годы* — от размышлений о пережитом возвращает к спокойному настоящему; другой — *Прости...* — вносит драматический тон в прощание с прошлым и завершает цикл.

Продолжая творческие поиски, Мясковский обращается к современной поэзии. Его внимание привлекает творчество С. Щипачева, стихи которого полюбились многим русским композиторам XX века своей искренностью и теплотой. Березка, липы, родник, подсолнух — вот излюбленные образы поэта, и об этом он умеет сказать очень сердечно.

Так Мясковским создается цикл из 10 романсов под названием *Из лирики Степана Щипачева (Русый ветер, У родника, Мне кажется порой, Подсолнух, Приметы, Тебе, Легко, любимая, с тобой, Эльбрус и самолет, Взглянув на карточку, У моря)*. Романсы эти нужно скорее напевать, чем петь. На первом плане здесь вы-

разительное слово, без подчеркивания каких-либо кульминаций, без всякой патетики. Основная тема их — единение с природой, ощущение бесконечности бытия. Как образец речевой мелодики показателен романс *Русый ветер*. Очень важно здесь выделение подголосков мелодии у фортепиано.

Особенность аккомпанемента в романсе *У родника* заключается в том, чтобы, соблюдая сплошную линию движения шестнадцатых, гибко и незаметно делать небольшие замедления, а затем, также незаметно, возвращаться к основному темпу. Мягкость звучания, широта дыхания, округленность фраз — вот что требуется от вокалиста в этой миниатюре.

При исполнении *Подсолнуха* должны проявляться совсем другие качества певца: яркое, насыщенное звучание для выражения простодушной радости, подчеркнута «острое», близкое к скандированию, произнесение слогов, умение с легкостью преодолевать скачки на квинту, сексту и даже нону. В фортепианной партии должно создаваться впечатление сплошного стихийного движения. Надо обратить внимание певца на своевременное снятие последнего звука — точно в момент наступления тоники, когда вопросительная интонация голоса переходит в утверждение в фортепианной партии.

И все же, несмотря на упорные искания Мясковского, эти и все последующие его романсы, при некоторых достоинствах, по глубине и значительности образов оказались, без сомнения, гораздо слабее романсов лермонтовского цикла, который, хочется верить, можно будет чаще видеть в афишах и программах вокальных концертов педагогов и студентов.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н. Я. МЯСКОВСКОГО ДЛЯ ГОЛОСА С ФОРТЕПИАНО

Годы	Название
1907	Ор.1. <i>Размышления</i> . 7 романсов на слова Е. Баратынского: <i>Мой дар убог, Чудный град, Муза, Болящий дух, Бывало, отрок звонким клином, Наяда, Очарованья красоты в тебе</i> .
1903— 1906	(II- ред.1945). Ор.2. <i>Из юношеских лет</i> . 12 романсов на слова К. Бальмонта: <i>Колыбельная, Где-то волны отзвучали, Из-за дальних морей, Побледневшая ночь, В полночь месяца, У моря ночью, Цветок, Альбатрос, Всё мне грезится, Смерть, убаюкай меня, Сфинкс, Бог не помнит</i> .

1904— 1908	Ор.4. <i>На грани</i> . 18 романсов на слова З. Гиппиус: <i>Пиавки, Ничего, В гостиной, Серенада, Пауки, Надпись на камне, Мгновение, Страны уныния, Стук, Тетрадь любви, Христианин, Другой христианин, Лиана и туман, Пыль, Цветы ночи, Нескорбному учителю, Кровь, Предел</i> .
1905— 1908	Ор. 5. Из З. Гиппиус. 3 романа: <i>Противоречие, Однообразие, Круги</i> .
1908— 1925	Ор. 7. <i>Мадригал</i> . Сюита в пяти частях на слова К. Бальмонта: <i>Прелюди., Романс, Интерлю., Очи твои голубые, Постлюдия</i> .
1908	Ор. 8а. 3 наброска для голоса с фортепиано на слова В. Иванова: <i>Гроза, Долина-храм, Пан и психея</i> .
1913	Ор. 16. <i>Предчувствия</i> . 6 романсов на слова З. Гиппиус: <i>Дар, Боль, Так ли? Заклинание, Внезапно, Петухи</i> .
1920	Ор. 20. 6 романсов на слова А. Блока: <i>Полный месяц встал над лугом, Ужасный холод вечеров, Милый друг, Медлительной чредой нисходит день осенний, Встану я в утро туманное, В ночь молчаливую</i> .
1922	Ор. 21. <i>На склоне дня</i> . 3 наброска на слова Ф. Тютчева: <i>Нам не дано предугадать, Нет более искр живых, Как ни тяжёл последний час</i> .
1925	Ор. 22. <i>Венок поблекший</i> . 8 романсов на слова А. Дельвига: <i>К чему на памятном листке, Что ты, пастушка, приуныла? Любовь, Близость любимой (из Гёте), Жаворонок, Нет, я не ваш, Как ни больно сердцу, Осенняя картина</i> .
1935— 1936	Ор. 40. 12 романсов на слова М. Лермонтова: <i>Казачья колыбельная, Выхожу один я на дорогу, Нет, не тебя так пылко я люблю, К портрету, Солнце, Они любили друг друга, Как одинокая гробница, Ты идёшь на поле битвы, Она поёт, Не плачь, не плачь, моё дитя, Любил и я в былые годы, Прости — мы не встретимся боле</i> .
1938	Ор.45. 3 наброска для голоса с фортепиано на слова С. Щипачёва и Л. Квитко: <i>Цветок, Берёзка, Разговор</i> .
1946	Ор.72. <i>Тетрадь лирики</i> . 6 романсов на слова Р. Бернса в переводе Миры Мендельсон: <i>Забуду ли я тебя, Как парус, что мелькнет порой, День безоблачный апреля, Как часто ночью, Моё сердце в горах, Мэри</i> .

1901— 1950	Ор. 87. <i>За многие годы</i> . Сборник романсов для голоса с фортепиано: <i>Так и рвётся душа</i> на слова А. Кольцова, <i>Барельеф</i> на слова А. Голенищев-Кутузова, <i>Сумерки</i> на слова С. Феррари, <i>Песня сборщиков</i> на слова В. Брюсова, <i>В борьбе с тяжёлой судьбой</i> , <i>Всё мысли, да мысли</i> на слова Е. Баратынского, <i>Я не скорблю</i> на слова Э.По, <i>Сонет</i> на слова Ф. Тютчева, <i>Записка</i> на слова В. Наседкина.
---------------	--

Примечания

1. Нейгауз Г. Мысли о Мясковском // Н. Мясковский: Статьи и воспоминания. Т. 1 — М., 1940. — С. 40.
2. Иконников А. Художник наших дней Н. Я. Мясковский. — М., 1966. — С. 29.
3. Белинский В. Статьи об искусстве. Т. 2 — М., 1960. — С. 341.
4. Глебов И. О творческом пути Н. Мясковского. — М., 1964. — С. 31.

*Рецензент: Светлана Циркунова,
доктор искусствоведения, профессор университетар*