



**Н. Рогожина**

**Романсы**

**и песни**

**С. С. Прокофьева**

**Н.Рогожина**

---

**Романсы  
и песни  
С.С.Прокофьева**

ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»  
МОСКВА 1971

# ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

СОЧИНЕНИЯ 1910—1921-го годов

---

## Первые страницы вокальной лирики

С именем Прокофьева связано представление о творчестве разнообразном и многогранном. Мы вспоминаем его симфонии, сольные инструментальные концерты, сонаты, многочисленные и разнообразные фортепианные пьесы, его музыкально-сценические и вокально-симфонические произведения — оперы, балеты, оратории, кантаты... Но есть область творчества, которая как бы заслонена крупными и более известными сочинениями — вокальная музыка. А между тем, она занимает не столь малое место, как это может показаться на первый взгляд. Произведения для голоса и фортепиано создавались — хотя и с перерывами — на протяжении всей творческой жизни композитора: первыйopus датирован 1910 годом, последний относится к 1950-му.

В развитии камерно-вокального жанра нет той непрерывности, которая наблюдается в инструментальном. Разделенные перерывом в девять лет, вокальные сочинения образуют две относительно самостоятельные группы. В первую (1910—1921)

входит шесть опусов, охватывающих двадцать три произведения<sup>1</sup>; во вторую (1930—1950) — десять опусов, охватывающих около пятидесяти<sup>2</sup>, а также несколько не помеченных опусами произведений.

В юношеских сочинениях явственно заметен процесс становления собственного стиля. Его отдельные причудливые изгибы и отклонения объясняются частично влиянием поэтических поисков 1910-х годов — подчас пестрых и противоречивых, но в основном музыкальными устремлениями композитора. Юный «бунтарь» противопоставлял себя и тому, что считалось «традиционным», слишком «благополучным», и проявлениям чрезмерной утонченности, изломанности, «оранжерейности». Но композитор отнюдь не чуждался лирики. Лирическая струя, скупо представленная в инструментальной музыке тех лет, в вокальной пробивалась наиболее заметно. Этот лиризм был своеобразен — изящество иногда сочеталось с некоторой угловатостью, нежность — с юмором, не всегда безобидным. Композитор и здесь порой как бы стеснялся проявлений интимных настроений и чувств.

В вокальных сочинениях, созданных по возвращении на родину и в годы творческой зрелости, нашли воплощение совсем другие устремления. Внимание Прокофьева привлекают иные поэтические тексты, его увлекают новые образы. Появляется интерес композитора к русскому народному творчеству. Оставаясь областью лирики, вокальный жанр в целом меняет свой характер, возникают новые его разновидности. Лирика Прокофьева становится более объективной, общительной, открытой.

---

<sup>1</sup> Опусы 9, 18, 23, 27, 35, 36.

<sup>2</sup> Опусы 60, 66, 68, 73, 78, 79, 89, 104, 106, 121.

Освещая новые грани в творческом облике композитора, его сочинения для голоса и фортепиано раскрывают некоторые, почти еще неисследованные черты стиля и помогают узнать его творчество более полно и разносторонне.



Тяготение Прокофьева к вокальной музыке заметно с самых первых сочинений. Из тридцати шести опусов, относящихся к периоду с 1908 по 1921 год, шесть написано для голоса и фортепиано (седьмой опус — для женского хора). Как мы говорили, это был «островок» лирики, в которой композитору, по его собственным словам, — «в течение долгого времени отказывали вовсе и, непоощренная, она развивалась медленно»<sup>1</sup>. К лирической линии творчества относит вокальные сочинения и сам Прокофьев: «Четвертая линия — лирическая: вначале она появляется как лирико-созерцательная, порою не совсем связанная с мелодикой, во всяком случае с длинной мелодией («Сказка» ор. 3, «Сны», «Осеннее», романсы ор. 9, «Легенда» ор. 12), иногда связанная с более или менее длинной мелодией (хоры на тексты Бальмонта, начало Первого скрипичного концерта, романсы на тексты Ахматовой, «Бабушкины сказки»)»<sup>2</sup>.

Одна из характерных «примет эпохи», ярко выраженная у Прокофьева в те годы, — обычай называть вокальные сочинения не романсами, а «стихотворениями». Это было своеобразной печатью времени, принесшего не только новые средства вы-

---

<sup>1</sup> С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. Изд. второе. М., 1961, стр. 149.

<sup>2</sup> Там же.

ражения, но и новые формы<sup>1</sup>. Композиторы как бы противопоставляли камерно-вокальную музыку классическому романсу, в основе которого лежал мелос, наиболее ярко представленному в творчестве авторов XIX века. Лишь Мусоргский в этом отношении, как и во многих других (например, в трактовке оркестрового колорита), опережал своих современников, создавая вокальные циклы<sup>2</sup> или сценки характеристически-жанрового типа, и смело вводя в них, помимо мелодического распева, элементы речевой дикции: текст был для него не поводом для обобщенных лирических эмоций, но равноценным или определяющим компонентом сочинения.

В этом смысле Прокофьев, как мы увидим, был в ряде сочинений прямым продолжателем Мусоргского, несмотря на все стилистическое различие их музыкального языка. Прокофьев, как и другие его современники, нередко выбирал весьма сложные (психологически и фонетически) стихи и обращался с ними исключительно свободно — то его вокальная линия целиком подчиняется тексту, то вступает в противоречие с ним.

Правда, следует оговорить, что несмотря на это, многие «стихотворения» Прокофьева (как и других композиторов) оставались все же романсами. Однако в некоторых он действительно выходил за рамки лирического высказывания, превращая сочинения в небольшие музыкальные повести, рассказы, сказки, используя подчас «белые» стихи или художествен-

---

<sup>1</sup> Аналогичный процесс, начавшийся несколько раньше наблюдается и во Франции, где наименование «Mélodie», которое еще встречается у Форе, в творчестве Дебюсси и Раवеля сменилось названием «Poème».

<sup>2</sup> Заметим, что в советской музыке двух последних десятилетий «вокальный цикл» стал явно преобладать.

ную прозу. Писал он также и редко встречающиеся вокальные произведения без текста.

Знакомство раннего Прокофьева с современной ему поэзией было совершенно естественным. Обращает на себя внимание приверженность его поэзии К. Бальмонта. Первым опытом музыкального претворения его стихов были два женских хора «Белый лебедь» и «Волна» (ор. 7, 1909—1910). Далее мы встречаемся с именем этого поэта в романсах «Есть другие планеты» (цикл «Два стихотворения для голоса и фортепиано», ор. 9, 1910—1911) и «В моем саду» (цикл «Пять стихотворений для голоса и фортепиано», ор. 23, 1915). На его «Зовы древности»<sup>1</sup> создана кантата «Семеро их» (ор. 30, 1917—1918)<sup>2</sup>.

Эпиграф из Бальмонта определяет и образы фортепианного цикла Прокофьева «Мимолетности», относящегося к этому периоду:

В каждой мимолетности вижу я миры,  
Полные изменчивой, радужной игры<sup>3</sup>.

В кругу близких настроений частично находится и цикл «Пять песен без слов» для голоса и фортепиано (ор. 35, 1920), позднее переложенный автором

---

<sup>1</sup> Вольный перевод (в стихах) халдейского заклинания, начертанного на стенах аккадийского храма (Аккад — одно из древнейших государств Двуречья) и расшифрованного немецким ученым-археологом и востоковедом Винклером.

<sup>2</sup> Еще до этой кантаты на либретто поэта С. Городецкого, подражавшего Бальмонту, Прокофьев написал балет «Ала и Лоллий», переработанный затем в «Скифскую сюиту» (ор. 20, 1914).

Разбор кантаты «Семеро их» смотрите в книге: Н. Рогожина. Вокально-симфонические произведения С. Прокофьева. М.—Л., «Советский композитор», 1964.

<sup>3</sup> С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, стр. 155.

для скрипки с фортепиано и названный «Пять мелодий».

В последний раз Прокофьев обратился к поэзии Бальмонта в цикле «Пять стихотворений для голоса и фортепиано» (ор. 36, 1921).

Личное знакомство композитора с поэтом, состоявшееся в сентябре 1921 года на побережье Атлантического океана во французской Бретани, способствовало их творческому сближению и как бы подытожило его. К романсам, написанным ранее, Прокофьев добавил несколько новых, на тут же сложенные поэтом стихи. Бальмонт, слышавший фрагменты из сочиняемого тогда Третьего фортепианного концерта (ор. 26, 1917—1921), посвятил Прокофьеву блестящий «Сонет», в котором своеобразно выразил свое восхищение его смелой, новаторской музыкой:

Ликующий пожар багряного цветка,  
Клавиатура слов играет огоньками,  
Чтоб огненными вдруг запрыгать языками,  
Расплавленной руды взметенная река.

Мгновенья пляшут вальс. Ведут гавот века,  
Внезапно дикий бык, опутанный врагами,  
Все пути разорвал и стал, грозя рогами.  
Но снова нежный звук зовет издалика.  
Из малых раковин воздвигли замок дети.  
Балкон опаловый утончен и красив.  
Но, брызнув бешено, все разметал прилив.  
Прокофьев! Музыка и молодость в расцвете,  
В тебе востосковал оркестр о звонком лете  
И в бубен солнца бьет непобедимый скиф<sup>1</sup>.

Как бы отвечая на сонет, композитор посвятил поэту, неоднократно вдохновлявшему его, Третий концерт. Чем же объяснить эту склонность? Ведь на

---

<sup>1</sup> Цит. по книге: И. Нестьев. С. Прокофьев. М., 1957, стр. 207.

первый взгляд так мало общего между утонченной поэзией, в которой нередко словесно-звуковая игра преобладала над идейно-смысловой стороной, и музыкой Прокофьева, с ее бурным натиском ритма и стихийным потоком неизведанных дотоле звучаний, несущей в себе свежие эмоции, новые мысли и идеи?

Напомним, что с начала 1900-х годов Бальмонт становится одним из видных русских поэтов, к которому часто обращаются многие молодые композиторы. Он был старше А. Блока (родился в 1867 г.) и стал известен значительно раньше. Среди многочисленных поэтов начала XX века, Бальмонт выделялся необычайной музыкальностью стиха, отмеченной Прокофьевым при первом же творческом соприкосновении с его поэзией. Композитор писал, что стихи Бальмонта были «очень поэтичны» и привлекали его «исключительной музыкальностью речи», и при этом цитировал его строку:

«Кто равен мне в моей певучей силе? Никто, никто!»<sup>1</sup>

Но не только эта музыкальность речи отличала поэзию Бальмонта от его современников — лучшим его стихам была присуща изначальная «мажорность» образов, светлый эмоциональный тонус, а также многокрасочная звукопись, чаще не резких, а мягких, акварельных тонов. Обширен был и охват тем — в своих свободных поэтических переводах Бальмонт обращался к разнообразным источникам и авторам. Его эстетическое восприятие мира носило масштабный характер, отнюдь не замыкаясь в тесное кольцо «увядающих» настроений, которые были свойственны некоторым его современникам.

---

<sup>1</sup> См.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, стр. 144.

Вот это соединение масштабности и «мажорности» с звукописной музыкальностью и утонченной мягкостью и привлекало Прокофьева. Первые два свойства, особенно ему родственные, проявлялись главным образом в инструментальных жанрах. Зато романсы послужили «прибежищем» для лирической эмоциональной струи — композитор, когда поэзия открывала этому возможность, откликался на лирику очень чутко.

К поэзии Бальмонта в те годы обращались многие композиторы<sup>1</sup>. Но богатая свето-цветовая гамма

---

<sup>1</sup> Среди самых первых опусов М. Гнесина — три романса на его стихи (1903—1906), все связанные с образом моря («У моря ночью», «Все мне грезится море» и «Чайка» ор. 1, № 3 и ор. 2, № 2). В дальнейшем Гнесин еще несколько раз обращался к этому поэту.

В числе ранних вокальных сочинений Н. Мясковского (1900-е годы) два крупных опуса на стихи Бальмонта: «Двенадцать стихотворений» (ор. 2) и «Мадригал».

Ряд бальмонтских романсов в 1900—1910-х годах создан А. А. и Г. А. Крейнсами. Уже в третий раз (после М. Гнесина и Н. Мясковского) у А. Крейна получило воплощение стихотворение «У моря ночью». Наиболее «импрессионистская» трактовка поэзии Бальмонта свойственна романсам Г. Крейна — «Долины сна» (1909) и «Хрустальный воздух» (1911), в которых весьма заметно влияние вокальной лирики Дебюсси.

Живое, цветисто-красочное восприятие Бальмонта дано в немногочисленных ранних вокальных сочинениях И. Стравинского. Именно они отдельными чертами предвосхищают некоторые романсы Прокофьева. Это «Два стихотворения»: «Незабудочка-цветочек» и «Голубь» (1916). В том же году Стравинский написал на слова Бальмонта небольшую, но очень сложную кантату «Звездоликий» и посвятил ее Дебюсси.

Почти в эти же годы (1911—1912) появилась кантата «Колокола» С. Рахманинова на свободный перевод поэмы Эдгара По — один из наиболее ярко-темпераментных опусов Бальмонта, в котором, наряду с психологической обострен-

его настроений не всегда была в центре внимания музыкантов — они нередко брали лишь те элегически-мечтательные стихотворения (в частности, его переводы из поэзии Шелли), которые были ближе другой сильной поэтической струе тех лет, и которые мы, в первую очередь, связываем с именем А. Блока. Однако и бальмонтовская мечтательность, его грезы о море, о дальних планетах, цветах и ушедшей весне, выраженные с предельной поэтической изысканностью, давали почву для богатых и утонченных гармоний и инструментальных красок.

Прокофьева привлекли в поэзии Бальмонта, в основном, иные настроения — поиски света в символах природы, уводящей от всего болезненного, что таится в атмосфере города. Более зрелые сочинения Прокофьева показали, что именно ему в своеобразной форме удалось музыкально претворить динамичное, жизнеутверждающее, солнечное начало в поэзии Бальмонта, мимо чего обычно проходили другие. Влияние этих оптимистических настроений можно проследить — пусть как дополнительный элемент — и в инструментальной музыке Прокофьева (некоторые пьесы из «Мимолетностей», лирический эпизод в финале Третьего фортепианного концерта и др.).

Как мы уже говорили, еще до первых романсов Прокофьев написал два женских хора на стихи Бальмонта «Белый лебедь» и «Волна». Мы позволим себе сказать несколько слов о хоре «Белый ле-

---

ностью, большую роль играет богатая колористическая звукопись. В цикле «Шесть стихотворений для голоса и фортепиано» (op. 38, 1914—1915) Рахманинов в известной степени приблизился к импрессионистским поискам в музыке. Характерен в этом отношении романс «Ау» (на текст Бальмонта).

бедь» — одной из первых лирических страниц композитора<sup>1</sup>.

Образ царственной птицы, скользящей по зеркальной поверхности вод «в бездне воздуха и света» — поэтический символ прекрасного<sup>2</sup>. С большой чуткостью в музыке переданы лирическое настроение и нежные, акварельные краски стихотворения. Она словно окутана прозрачным сиянием: мягкие созвучия, изящные и хрупкие контуры мелодии, «воздушно»-легкая фактура (преобладает аккордовое изложение), плавное движение — все способствует созданию ясной, по-особому чистой звучности. Инструментальный эпизод (он же — вступление и заключение) соединяет четыре вокальных, из которых крайние построены на основной теме, а оба средних на новой, дополняющей ее по характеру.

Приметы прокофьевского почерка пока еще скромны — оригинальность тональных соотношений. Примечательно, что все инструментальные эпизоды звучат в D-dur, основной тональности, тогда как вокальные — в разных, появляющихся без подготовки

---

<sup>1</sup> Произведения были задуманы для хора и оркестра и предназначались для исполнения учащимися консерватории. В 1910 году «Белый лебедь» прозвучал на ученическом вечере под управлением автора, но не с оркестром, а в сопровождении фортепиано.

Партитуры обоих сочинений не сохранились. В 1953 году композитор восстановил «Белого лебедя» в клавире для четырехголосного хора или трио (в этом случае один голос опускается) с фортепиано и наметил частично оркестровку (есть указания лишь на валторны, струнный квартет и отдельно первые скрипки). Автограф впервые воспроизведен в книге: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. Изд. первое. М., 1956.

<sup>2</sup> Композитор через несколько лет вернется к образу лебедя как символа красоты в «Гадком утенке».

и отстоящих от нее на интервал секунды: C, Des и Es-dur. Эти сопоставления освежают общий светлый, мажорный колорит.



Обратимся к романсам.

Перед нами цикл «*Два стихотворения*» для голоса и фортепиано; ор. 9 (1910—1911): «Есть другие планеты» (К. Бальмонт, посвящен Н. Я. Мясковскому) и «Отчалила лодка» (А. Апухтин, посвящен М. Н. Павловой).

Символический характер стихов первого романса, с его образами нереального, «нездешнего» мира, повлек за собой изысканные средства музыкального выражения. Образы, по существу, чужды прокофьевскому мироощущению (планеты, «где ветры певучие тише... где прерывисто льются переменные светы», где «мы будем любить истомленные стебли...»), но изящество и хрупкость стихов пробудили в нем нежные, лирические струны, зазвучавшие мягко и приглушенно. Не выработав еще вполне самостоятельных средств выразительности, Прокофьев здесь пользуется приемами частично позднего Римского-Корсакова (секвенции, повторы), частично Скрябина 1900-х годов.

Конечно, Прокофьев дает свои «варианты» этих средств — на первый взгляд более сложные, но еще не устоявшиеся. Аналогичные элементы языка встречаются в эти годы и в его инструментальных произведениях. Каковы же они?

Прежде всего — неопределенность, завуалированность гармонии, ее «призрачность». Мы все время находимся как бы около тональности, в ее атмосфере, но поданной затупшеванно. Очень свободно композитор меняет тональную окраску. Созвучия кра-

сивы, изысканно-нежны. Первый аккорд неясен, но уже со второго мы находимся в сфере g-moll, с постоянно повторяющимся отклонением в B-dur. Мало-подвижные басы (B — D) придают музыке некоторую статичность и, вместе с лейтгармонией, создают ту «вуаль», сквозь которую все остальное просвечивает как-то особенно мягко:

1 *Andante misterioso* „Есть другие планеты“

*pp*

*sempre recitando a sotto voce*

*pp*

Есть дру - ги - е пла - не - ты,

гда вет - ры не - бу - чи - е ти - шь,

где не - бо бляд - не - е,

тре - вы тоньше и вы - ше,

*delicatissimo*  
*pp*

Покачивающийся, равномерный ритм ( $\frac{6}{8}$ ), свойственный всей пьесе, нарушается лишь всплесками переливчатых пассажей в среднем разделе, где заметно несколько большее гармоническое движение с элементами развития.

Партия солиста весьма певуча, с выразительными интонациями, выделяющими отдельные, особенно важные слова (например, «без аромата»: мягкий акцент и плавное скольжение мелодии вниз, подчеркнутое замедленным *arpeggiato* в аккомпанементе).

В заключении тональность выявлена более ясно, но общая звучность постепенно растворяется в мягком *pianissimo*.

К этому романсу Прокофьев всегда питал, по его выражению, «отеческую нежность».

Более реалистичен и открыто эмоционален поэтический образ стихов Апухтина «Отчалила лодка»: монолог влюбленного после свидания, исполненный то нежности, то страстного кипения чувств. Музыка звукописует картину моря в слиянии с романтическими настроениями, окрашенную или в приглушенно-туманные (на рассвете, первый раздел романса — *Andantino nebbioso*) или в свинцово-сумрачные тона (второй раздел — *Più animato*).

Вокальная линия здесь, более декламационна, чем в первом романсе, но с очень яркими прорывами мелоса, где подчас хроматические скольжения чередуются с широкими и смелыми скачками:

2 *Andantino nebbioso* „Отчалила лодка“  
*sotto voce*  
 От\_чал\_ли\_ла

*pp una corda*

под\_ка... Чуть брезжил рас\_

*legato*

- свет... В у - шах

Порой линия голоса становится совсем распевной («Чайки неслись над водой и серые тучки летели», Темпо primo).

Как и в первом романсе, здесь имеются ключевые знаки, указывающие на наличие тонального замысла (E-dur — основная сфера) при его «вуалированной» подаче. Но неопределенность, зыбкость тональности в данном случае выражена иными приемами. Основой является квартовая гармония, чередующаяся с другими различно окрашенными созвучиями. Такова главная лейтгармония — чередование двух полифункциональных сочетаний<sup>1</sup>:

3 Più animato

(Все) э - то мне ка - жет. ся сна - достным сном,

*dolce*

*p're corde*

*pp*

<sup>1</sup> Общий характер музыки напоминает «Элегию» Мусоргского из цикла «Без солнца».

Во втором разделе романса больше тональных отклонений (уход из *e-moll*, затем *cis-moll* и ряд других), более взволнованное движение.

В кульминации (*Più mosso*) шум волн сливается с бурным наплывом чувств («И все, что сказать я не мог, не успел, кипело в душе»). В этом фрагменте интересно отметить как бы высвобождение фортепианной партии из границ жанра. Одновременно стиль музыки приближается к рахманиновскому, частично скрябинскому. Исчезают квартовые созвучия, появляется аккордово-триольное движение в басах, словно передающее неистовый гул прибоя, голос достигает предельно напряженных интонаций. Но далее, в эпизоде *Tempo primo*, автор возвращается к квартовым лейтгармониям и прежней фактуре: «И восток чуть адел, и волны шумели, шумели»...

Хотя и в этом романсе стиль Прокофьева еще не сложился, однако можно — в отдельных частностях — проследить общность всего опуса с некоторыми инструментальными сочинениями тех лет, где композитор стилистически был более смел и определен.

Сравним для примера фрагмент мелодии из Первого фортепианного концерта (op. 10, 1911—1912) с только что цитированным романсом (см. пример 3):



Конечно, речь идет не столько о прямом сходстве, сколько об общем для всех произведений

этого периода процессе становления стиля композитора.

В Концерте, в медленном эпизоде (*Andante assai*, 21) мы наблюдаем то же затушевывание функциональной гармонии и свободные модуляционные сдвиги («обманные» модуляции), иногда совершающиеся на одном и том же басу. Сходны также инкрустации фактурного рисунка, сочетающие хроматизмы с диатоникой.

Это красочное письмо, передающее изменчивость настроений, близко первым романсам. Кстати, в Концерте то же колеблющееся мягкое движение. Сходство в характере музыки особенно заметно с цифрой 25, где наступает кульминация, передающая повышенную взволнованность (тема в оркестре окружена пассажами, у фортепиано триольное движение).

В романсах оп. 9 мы находим зачатки того свободного обращения с диатоникой, включающее и квартовые созвучия, которое в последующие годы мы найдем в фортепианных сочинениях, связанных с лирическими образами, особенно в тех, где присутствуют элементы живописности. Таковы, например, «Мимолетности» *D-dur* № 7 (*Pittoresco*) и *E-dur* № 9 (*Allegretto tranquillo*).

Одновременно отметим в этих первых романсах характерное сочетание вязких «ползучих» хроматизмов с аккордовым изложением, также встречающееся в инструментальной музыке: «Легенда» (оп. 12, № 6, 1913), третья, медленная часть из Второй фортепианной сонаты (оп. 14, 1912), средний эпизод «Баллады» для виолончели и фортепиано (оп. 15, 1912).

## «Гадкий утенок»

Сказка Г. Х. Андерсена  
для голоса и фортепиано, ор. 18

(Посвящена Пине Алексеевне Мещерской)

«Сказка о С. Прокофьеве, рассказанная им самим».

Игорь Глебов<sup>1</sup>

Сказка «Гадкий утенок» создавалась осенью 1914 года, в промежутках между работой над картинами скифского балета «Ала и Лоллий»<sup>2</sup>. Отвлекаясь на время от «варварских» языческих образов балета, Прокофьев словно бы отдыхал в атмосфере андерсеновской сказочности — на первый взгляд наивной и простой, на самом же деле глубоко философской, но облеченной в поэтические «одежды», а потому легко воспринимаемой не только взрослыми,

---

<sup>1</sup> Из названия статьи Б. В. Асафьева (Игоря Глебова): «Петроградские куранты. 4. «Про новизну»: обзор произведений, исполненных на IV и V вечерах современной русской музыки. «Сказки» Черепнина и сказка (по Андерсену) о С. Прокофьеве, рассказанная им самим» (журнал «Музыка», 1915, № 209, стр. 88—89).

<sup>2</sup> «Поскольку нельзя было отвлекаться большой работой, я сочинял длинные романсы: «Гадкого утенка», обдумывал «Под крышей». (С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, стр. 150).

«Относительно моих вокалов — то я осенью написал романсище страниц в 15 на сказку Андерсена «О гадком утенке» (из письма Прокофьева к В. Держановскому от 12 января 1915 года. И. Нестьев. С. Прокофьев, стр. 105).

Сказка впервые была исполнена 17/30 января 1915 года в Петрограде А. Г. Жеребцовой-Андреевой и автором.

но и детьми. Таковой же получилась и прокофьевская сказка.

«Гадкий утенок» — первое вокальное сочинение Прокофьева, о котором можно говорить как о стилистически характерном для него. Именно здесь впервые выявляются элементы прокофьевского вокального языка и типичные для композитора приемы музыкальной описательности, «сказочности». Несомненно, что на эти стилистические поиски его натолкнуло само содержание «Утенка». Как отмечали некоторые современники Прокофьева, сочинение носило автобиографический характер, ибо история его «героя» в те годы в известной мере совпадала с творческой судьбой композитора. Эта мысль выражена Б. Асафьевым в названии статьи, из которого заимствован нами эпиграф. Она же была высказана А. М. Горьким, впервые услышавшим «Гадкого утенка» в феврале 1917 года и отнесшимся к сочинению с большим вниманием: «...А ведь это он про себя написал, про себя!»<sup>1</sup>.

В этой связи небезынтересно сравнение таланта Прокофьева с птенцом, вылупившимся из «классической скорлупы», принадлежащее перу музы-

---

<sup>1</sup> Цит. по книге: И. Нестьев. С. Прокофьев, стр. 147.

«Гадкий утенок» был исполнен О. Бутомо-Названовой и автором в присутствии А. М. Горького на литературно-музыкальном вечере, состоявшемся 12 февраля 1917 года в Петрограде, на открытии одной из выставок произведений живописи в помещении Н. Е. Добычиной.

Идея «автобиографичности» сочинения нашла также отражение в мультипликационных кадрах о «Гадком утенке», открывающих документальный кинофильм «Сергей Прокофьев», созданный в 1963 году. Эти кадры чуть утрированно подчеркивающие внешнее сходство вылупившегося птенца с Прокофьевым, воспринимаются как своего рода эпиграф к биографии композитора.

кального критика В. Каратыгина: «Ясность и простота музыкального синтаксиса — черты, сближавшие некоторые произведения г. Прокофьева (вроде Второй его сонаты) с типичными классическими образцами, — составляли, видимо, не столько принадлежность оперения этого автора, сколько свойства скорлупы, в которую — до поры, до времени — был заключен его талант. Под напором, отчасти естественного роста, отчасти же и некоторых внешних обстоятельств скорлупа эта треснула по всем направлениям, и на свет божий выскочил на редкость здоровый и крикливый птенец»<sup>1</sup>.

Есть основания полагать, что «история» о гадком утенке великого датского сказочника тоже носила автобиографический характер<sup>2</sup>.

Жизненный путь Андерсена был отнюдь не легок: сын бедного сапожника, он вышел из среды, очень далекой от искусства, и преодолел немало препятствий и претерпел множество невзгод, прежде чем стал известным писателем, признанным певцом добра и красоты.

Тема поисков красоты (а с нею — добра) — одна из вечных в искусстве. Нередко она связана с волшебными превращениями. То, что некрасиво снаружи, не всегда безобразно на самом деле. Но лишь после чудесного превращения все окружающие увидят, как доброе, бескорыстное и мужественное существо прекрасно.

---

<sup>1</sup> Впервые напечатано в «Музыкальном современном», 1916, Хроника, вып. 15. Цит. по книге: В. Г. Каратыгин. Избранные статьи. М.—Л., «Музыка», 1965, стр. 178.

<sup>2</sup> Андерсен называл свои произведения такого жанра «историями», а также говорил, что «лучшие сказки рождаются из жизни». См. послесловие Ю. Яхниной к советскому изданию сказок Андерсена (Андерсен. Сказки и истории. М., «Московский рабочий», 1959).

Прокофьева эта тема увлекала неоднократно. Его соученица по консерватории В. В. Алперс вспоминает, что он особенно любил сцену превращения Чудовища в прекрасного Принца из балета Равеля «Матушка-гусыня», который они часто играли в четыре руки<sup>1</sup>. Это было еще до создания «Утенка». А позже, в романсе «Под крышей» (ор. 23) Прокофьев опять возвращается к той же теме: выявление красоты во внешне неприглядном, неярком. Идея победы добра и красоты лежит в основе замысла одного из самых поздних сочинений Прокофьева — балета «Золушка».

В юности образ прекрасного, как гармоничного слияния внутренней и внешней красоты, ассоциировался у Прокофьева с лебедем. Вспомним хор «Белый лебедь», с его чувственно-прелестной, хрупкой музыкой. Красота трактовалась в нем как данность — момент волшебного превращения отсутствовал.

Не то в «Гадком утенке» — ведь герой сказки претерпел много невзгод, прежде чем стал прекрасным лебедем. Музыкальная драматургия «Утенка» значительно сложнее. Сюжет требовал развернутой формы, образ «героя» дан в развитии, все персонажи сказки показаны во взаимодействии и существуют в конкретной обстановке, которая меняется в зависимости от места действия и смены времен года. В рамке жанровых сценок и на фоне пейзажных за-

---

<sup>1</sup> «...Мы играли с ним в четыре руки... «Ma mère l'Oye» Равеля, которого он очень любил; в сюите Равеля Сергею Сергеевичу особенно нравился момент превращения Чудовища в Принца, как некое сказочное происшествие, отождествляющее победу добра над злом». (В. В. Алперс. Из прошлого. Цит. по книге: С. С. Прокофьев. Материалы. Статьи. Документы, стр. 246).

рисовок особенно ярко выступает тонкая лирика, связанная с образом утенка, и острый драматизм ситуаций, в которые он попадает.

Появление вокальной сказки не случайно: Прокофьева в ту пору влекло к воплощению в музыке слова, к поискам выразительной вокально-речевой интонации, проявившимся как в нескольких сериях романсов, так и в работе над оперой «Игрок»<sup>1</sup>.

Прокофьев использовал не всю сказку Андерсена. Сравнивая прокофьевскую сказку с оригиналом, мы видим, что композитор создал образец музыкальной интерпретации литературного произведения, чисто музыкального его прочтения.

Прокофьев опустил те эпизоды, в которых Андерсен повествует о встрече утенка со стариком, принесшим его в свою избушку и о дальнейших злоключениях птенца в общении с людьми, их домашними животными и птицами. Писателю необходимо было рассказать о всех страданиях утенка, чтобы читатель мог посочувствовать ему. Композитору достаточно было основных событий для музыкального «рассказа»: охотники, собака, замерзающее озеро. Одиночество, страх и холод — вот основные отправные точки его замысла, моменты, дающие по-

---

<sup>1</sup> Существуют две редакции «Гадкого утенка» для голоса и фортепиано. Мы рассматриваем вторую, наиболее распространенную (С. С. Прокофьев. Собрание сочинений, т. 17. М., «Музыка», 1966), с отдельными ссылками на первую. Во второй редакции композитор перенес некоторые эпизоды в иные тональности. Так как позже (в 1932 г.) сочинение было оркестровано автором, мы будем частично касаться и этого варианта (оркестрована вторая редакция).

Основной тональный замысел сочинения (в частности, его лейттема) остался во второй редакции неизменным. В тех случаях, когда замена тональности играет скольконибудь существенную роль, мы будем это отмечать.

вод для психологической обрисовки героя. Поэтому средний раздел прокофьевской сказки весьма лаконичен, но максимально обострен эмоционально и, вместе с тем, особенно картинно-красочен. Переживания утенка в музыкальной сказке вызывают не менее горячее сочувствие у слушателей, чем в андерсеновской у читателей.

Взяв у Андерсена лишь наиболее существенные эпизоды, Прокофьев придал сказке большую динамичность и обобщенность. Характерный пример: у Андерсена утенок видит лебедей дважды — в первый раз осенью, когда он с безотчетной грустью наблюдает за стайей, улетающей на юг; второй раз — весной. У Прокофьева он встречается с лебедями только весной, когда он сам превратился в лебедя: благодаря этому, весенняя встреча становится более эффектной и значительной. Прокофьев укорачивал отдельные фразы андерсеновского текста, заменяя некоторые слова более броскими, эмоционально подчеркнутыми. В целом, проза, став более ритмованной, легче слилась с течением музыкальной мысли. Сравним несколько отрывков.

У Андерсена<sup>1</sup>:

1. Хорошо было за городом!  
Стояло лето, рожь уже золотилась, овсы зеленели, сено было сметано в стоги.

У Прокофьева:

1. Как хорошо было в деревне!  
Солнце весело сияло, рожь золотилась, душистое сено лежало в стогах!

---

<sup>1</sup> Собрание сочинений Андерсена в четырех томах, в переводе А. и П. Ганзен. Т. 1. Полное собрание сказок, рассказов и повестей. Часть 1. Изд. второе. СПб., 1899. В этом издании сказка называется «Безобразный утенок». Каким изданием пользовался Прокофьев, неясно, но текст его романа расходится с текстом сказки и в других ее изданиях, появившихся в печати до 1914 года (сравните также тексты романа и сказки в вышеупомянутом советском издании 1959 года, стр. 197—207).

2. «Ты кто такой!» — спросили утки, а утенок вертелся, раскланиваясь во все стороны, как умел. «Ты пробозобразный!» — сказали дикие утки. — «Но нам до этого нет дела, только не вздумай породниться с нами!» Бедняжка! Где уж ему было думать об этом!

3. Не беда появиться на свет в утином гнезде, если вылупился из лебединого яйца!

2. «Ты что за птица?» Утенок поворачивался во все стороны. «Ты ужасно гадок!» Утенок кланялся как только мог ниже. «Не вздумай жениться на ком-нибудь из нас!»

Мог ли подумать об этом утенок!

3. Не беда в гнезде утином родиться, было б яйцо лебединое!

В музыке передана общая поэтическая атмосфера, при этом сохраняется и «достоверность» событий, свойственная первоисточнику. Ведь все случившееся с утенком в сказке, в сущности, реально: «чужака» птицы обычно обижают и даже изгоняют из своей среды; мог утенок и перезимовать на севере — в Дании зимы не столь суровы, как у нас; превращение утенка в лебедя — вовсе не чудо, так как он и не был утенком, а лишь родился в утином гнезде. Что же придает «истории» Андерсена характер сказки, вносит элемент необычайного? Во-первых, превращение утенка в лебедя воспринимается как чудесное, так как о нем читатель узнает лишь в самом конце сказки; во-вторых — пернатый мир в ней «очеловечен», ее персонажи наделены способностью чувствовать и мыслить. Такая своеобразная фантастика без волшебства свойственна часто народным сказкам. Именно эта эмоциональная сторона андерсеновской «истории» нашла воплощение в музыке Прокофьева. Без этого элемента музыка была бы лишь холодной иллюстрацией, а ведь оба автора «Гадкого утенка» не просто рассказывают о своем

пернатом герое, но передают его мысли и переживания, оба они полны сочувствия к нему.

Сочинение Прокофьева отличается исключительной свободой композиции. Текучая, изменчивая, она складывается из нанизывания различных эпизодов на «нить» повествования. В ней есть известная доля импровизационности: «так написалось». Однако ясно различимы три основных раздела: 1. Лето. Появление утенка на свет и его злоключения на птичьем дворе. Раздел самый «пестрый», мозаичный. 2. Осень, затем зима. Скитания утенка. Раздел более цельный по структуре. 3. Весна. Встреча с лебедями. Превращение утенка в лебедя. Раздел наиболее целостный, с относительно крупными и завершенными эпизодами.

И по жанру, и по форме «Гадкий утенок» был сочинением исключительно новаторским для своего времени: вокально-инструментальная сказка, построенная на сочетании непрерывного развития музыкального действия с пестрой — на первый взгляд — чередой разнохарактерных эпизодов, а также на синтезе напевно-речевой декламации с изобразительно-колористическим и одновременно психологическим фортепианным сопровождением. В качестве наиболее близкого предшественника данному жанру можно назвать вокальный цикл Мусоргского «Детская», родственный «Утенку» и в отношении структуры (в целом), и в смысле теснейшего взаимодействия вокально-речевых интонаций с ярко изобразительной ролью фортепианной партии. Для «Гадкого утенка» характерно не соотношение соло и аккомпанемента или рельефа и фона, а своеобразное взаимодополнение вокального рассказа и инструментального показа (при известной доле психологизации обоих компонентов в разные моменты

действия). В этом оригинальнейшем сочетании впервые выявилась склонность Прокофьева к речитативно-аризмному вокалу, который станет типичным не только для его романсов, но и для опер, а также некоторых вокально-симфонических произведений концертного жанра.

«Гадкий утенок» Прокофьева явился чисто русским вариантом датского оригинала. Причина тому — не только русский перевод текста, но и природа музыкальных интонаций<sup>1</sup>.

Вариант сочинения для голоса с оркестром возник лишь в 1932 году и вполне естественно, что оркестровый стиль его ближе не ранним, а более поздним партитурам Прокофьева, в частности балету «Золушка»<sup>2</sup>. Частично этот стиль еще связан с Римским-Корсаковым, а также Равелем и Стравинским, но во многих отношениях отличается от них весьма значительно, особенно в «Утенке». В целом, оркестр Прокофьева причудлив и изыскан, многогранен, но прозрачен, порой недостаточно «пластичен», даже угловат (обычно в жанровых эпизодах). Оркестровка «Утенка» соответствует особенностям

---

<sup>1</sup> Произведения Андерсена очень любил А. К. Лядов. «Талантливей, душевней и поэтичней этих сказок в детской литературе нет. Я над некоторыми готов и сейчас проливать слезы», — говорил он (цит. по книге: Н. Запорожец. А. К. Лядов. Жизнь и творчество. М., Музгиз, 1954, стр. 96). К сожалению, Лядов не воплотил в музыке ни одной «истории» любимого сказочника, но легко себе представить, насколько русский характер приобрели бы образы Андерсена в его интерпретации.

<sup>2</sup> Первое упоминание об оркестровой версии имеется в письме Прокофьева к А. М. Дианову из Парижа от 24 мая 1932 года: «Лина Ивановна на днях пела в Париже моего «Гадкого утенка» с оркестром — вышло удачно» (С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, стр. 288). Л. И. Прокофьева (Льюбера) — первая жена композитора.

самой музыки: фрагментарность структуры, частые смены эмоциональной «настройки» влекут за собой непостоянство оркестровых приемов, их разнородность. Как правило, композитор избегает педалей, длительных фонов, сплошных однотипных фигураций. Он предпочитает простоту и ясность «узоров», намеренно подчеркивая в них ритмическую основу. Но, вместе с тем, пейзажные эпизоды звучат весьма колористично, их оркестровое воплощение истоками восходит к чувственному восприятию мира, к ассоциациям с его формами, красками и звуками. Особенно типичен в этом отношении заключительный эпизод сказки, начинающийся со слов (в партитуре): «Солнце согрело его, сирень склонилась пред ним, лебеди нежно его приласкали»<sup>1</sup>. В клавире текст несколько иной: «Солнце ласкало его, сирень склонялась пред ним, лебеди нежно его целовали».

Образное и композиционное единство произведения Прокофьева, а оно неоспоримо, обусловлено наличием лейтмотивных характеристик, которыми наделены главные персонажи, а также окружающая их природа.

Сказка начинается короткой заставкой (фортепиано) — непоседливым, «прыгающим» мотивом, который словно приглашает нас: «Послушайте занимательную историю о гадком утенке!» Тональной двойственностью (начало в *cis-moll*, конец в *C-dur*) мотив как бы дает «ключ» к разгадке сложной судьбы пернатого героя — утенка и лебедя одновременно. В его «музыкальной биографии» эти тональности играют решающую роль:

---

<sup>1</sup> С. С. Прокофьев. Гадкий утенок. Партитура. М., «Советский композитор», 1962, стр. 74—77.



Солн - це ве - се - ло си -

- и - ло, рождь

зо - ло - ти - лась

Пейзаж прерывается рассказом об утке, сидящей на яйцах. Но это уже вторая «страница книжки» (*Un poco sostenuto*, цифра 3). Характеристика утки-мамы и ее выводка менее поэтична, хотя и не лишена лиризма: движение неторопливо и плавно, интонации голоса спокойно нейтральны (рассказ

«от автора»), каждая фраза здесь отделяется подчеркнуто ясными мажорными аккордами (тоника (C-dur):

7 *Un poco sostenuto*

Взе- ле- ному- гол- не сре- ди ло- пу- хов,

На протяжении первого раздела мотив выводака появится еще дважды, объединяя собой все сценки из жизни птичьего двора: «Пошел утиный выводок на птичий двор» (*Un poco sostenuto*, сфера *g-moll* с остановкой на VI ступени, цифра 10) и «Утята низко кланялись» (*Meno mosso*, сфера *es-moll*, с остановкой на VI ступени, 5-й такт после цифры 13<sup>1</sup>.)

В жанровых эпизодах на первый план выступают разнообразные «птичьи» мотивы чисто иллюстративного характера, изображающие чириканье, кудаханье, кряканье, вспархивание птиц, их наскоки на бедного утенка. Все они инструментальны (фортепиано или оркестр), изложены родственными приемами: форшлагги, скачки, отрывистые *staccato*, применение хроматизмов, диссонантных созвучий, короткое «дыхание», тональная неустойчивость. Наряду с ассоциативно-изобразительной ролью

<sup>1</sup> В дальнейшем слово «цифра» перед ориентиром опускается.

Фортепианной партии здесь весьма важна и линия вокала: голос дополняет «портрет» персонажа — не ловкость взъерошенного, длинноногого утенка, «аристократическую» важность испанской утки с красной тесемкой на лапке, суетню кур, удары и щипки, сыплющиеся со всех сторон на птенца, дикую злобность индейского петуха.

Подобные приемы в изображении пернатого царства (и насекомых) можно найти и у Мусоргского. Сравним, например, отрывки из «Утенка» с аналогичными из «Стрекотунья белобоки» (сорока), «Кота-матроса» (снегирь) и «Жука» (жук):

Мусоргский. „Стрекотунья белобока“

*staccato*

8<sup>о</sup> Не очень скоро

Стре\_ко\_тунья\_я

бе\_ло\_бо\_ка под ка\_лит\_ко\_ю мо\_ей,

а6

Мусоргский. „Кот Матрос“

и не гирь дрожит. Забил\_ся в у-гол,

10

Мусоргский. „Жук“

Схва\_тить ме\_ня хо\_чет

(cresc.)

и на\_ле\_тел,

9 [Un poco sostenuto]

„Гадкий утенок“<sup>4</sup>

Музыкальный фрагмент из «Гадкого утенка» (9 [Un poco sostenuto]). Включает вокальную партию с текстом «Дер - жи - тесь, де - ти, пря - мо, леп - ки» и фортепианное сопровождение. Динамика *pp*.

Музыкальный фрагмент из «Гадкого утенка» (продолжение). Включает вокальную партию с текстом «врозь, по - кло - ни - тесь» и фортепианное сопровождение. Динамика *p*.

Эффекты острых и нарочито «корявых» созвучий сходны у обоих композиторов, хотя Мусоргский достигал их более простыми средствами, в пределах своей гармонической палитры.

В зарисовках обитателей птичьего двора у Прокофьева много острой наблюдательности, добродушного юмора. Лишь в момент появления на свет последнего, очень некрасивого утенка — «без перьев, на длинных ногах», музыка резко меняется: она становится грустной и одновременно неуклюжей (*Pochissimo meno mosso*, 7).

Далеко не добродушный характер придан мотиву «заклочений», которые выпадают на долю утенка, — он выделяется среди других активностью, напористой энергией. Появляясь впервые после слов: «Плохо пришлось только бедному некрасивому утенку» (*Animato*, 15), он неизменно возникает в те моменты, когда птенец терпит обиды. В конце эпизода — здесь индейский петух наскакивает на беззащитного утенка — этот упругий и жесткий мотив окончательно «выходит из берегов»: «дикие» скачки через всю клавиатуру, особенно острые диссонантные созвучия, резко обрывающийся пассаж в басах (*furioso*):

„Гадкий утенок“

11 *Animato* *cresc.*

Пло\_хо при\_шлось толь\_ко бед\_но\_му не\_кра\_

си\_ваму у\_тен\_ку.

*f*

12

Ку-ры кле-е-ли е-го, ут-ки ши-па-ли,

*p* *f* *p* *cresc.*

лю-ди тол-ка-ли но-гой,

*p* *f*

13

На-ско-чил на не-счаст-но-го у-

*f* *sf* *sf*



Откроем новую «страницу» и расстанемся с населением птичьего двора: утенок, собрав все свои силы, перелетает через забор и спасается от преследований. Однако беды не оставляют его и здесь: птички, напуганные его неожиданным появлением, вспорхнув, улетают. «Это оттого, что я такой гадкий», — думает утенок. На этих словах Прокофьев фиксирует внимание слушателей, придавая особую значительность смене эмоциональной и психологической «настройки».

Именно здесь впервые появляется основная лейтмотивная характеристика утенка. Если раньше композитор набросал нам лишь внешний облик взъерошенного и неуклюжего птенца, то теперь он создает психологический портрет существа обиженного судьбой и с горечью сознающего это: жалобные, печально никнувшие интонации голоса, щемящие созвучия, минорная окраска (сфера *cis-moll*), фраза не получающая завершения, но оканчивающаяся на «аккорде вопроса». В хрупкой нежности музыки и ее лирической «нотке» таится намек на еще не раскрывшуюся для окружающих красоту будущего лебедя. В оркестровой версии сопровождение поручено одним струнным (*Andantino*, 4 такта до 21):

Andantino  
*molto espr.* *rit.*

„Э - то от-го - го, что я та-кой гад-кий...“

*pp* *molto espr.*

Утенок, испугавшийся птиц не менее, чем они — его, добегаёт до самого болота. Но и там — пернатые враги, которые накидываются на него с вопросом: «Ты что за птица?.. Ты ужасно гадок!». Это дикие утки. Снова «набор» птичьих приемов: «крякающие» секунды (в оркестре трубы), «колючие» созвучия, прыгающие *staccato* — в сочетании с крикливыми возгласами уток. «Не вздумай жениться на ком-нибудь из нас!» — предостерегают они. «Мог ли подумать об этом утенок?» — с грустью спрашивает автор. Вновь звучит лейтмотив «гадкого утенка» (*Andantino*, 25). Еще дальше от тоники *cis-moll* уводит на этот раз басовая хроматическая фраза (в оркестре бас-кларнет), останавливающаяся на звуке *dis* (лейтмотив начинается в *e-moll* и модулирует в *cis-moll*, но не завершается тоникой, а останавливается на неразрешенном диссонансе: субдоминанта на доминантовом басу).

Мы уже отмечали, что тональность *cis-moll* сопутствует в произведении «гадкому утенку», тогда как его «лебединая» тональность — *C-dur*. Их эмоциональная и колористическая разность, при звуковысотной близости и общности терцового тона (в тре-

звучиях I ступени), как бы символизирует двойственный облик пернатого героя сказки.

Вторая глава музыкальной «книжки с картинками» — средний раздел романа — повесть о скитаниях бездомного утенка во враждебном ему, холодном мире (*Andante assai*, 26).

Время и место действия меняются: грустный пейзаж поздней осени. Совсем иные краски, другой эмоциональный строй и ритм действия. На фоне сумрачных аккордов, словно застывающих в медленной поступи (в оркестре — валторны, тромбоны, басовые струнные), звучит мелодия, удивительная по оригинальности сочетания то отрывистых, суховатых, то жалобно-певучих интонаций. Это «тема скитаний» утенка (скрипки, затем флейты с добавлением хроматического подголоска у кларнета):

13 *Andante assai*

Так

*pp* *p*

на - че - дысь в - го стравствова - ни - я.

The image shows a musical score for a piece titled 'Andante assai'. It consists of two systems of music. The first system features a piano accompaniment with a treble and bass clef, and a vocal line above it. The piano part has dynamic markings 'pp' and 'p'. The vocal line has the word 'Так' written above it. The second system continues the piano accompaniment and has the lyrics 'на - че - дысь в - го стравствова - ни - я.' written below the vocal line.

Звучность приглушенная, колорит унылый, тональная сфера переменчивая (d-moll, затем cis-moll).

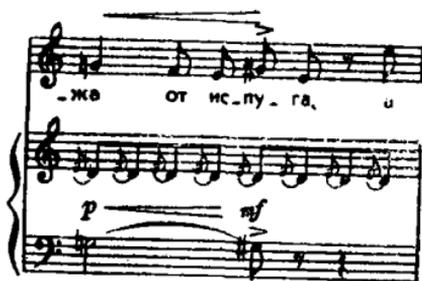
Выразительными широкими скачками интонаций голоса подчеркнуты слова: «Чего только не вытерпел он за эту страшную осень!»

Удивительно чутко передано состояние бедного утенка, прячущегося в камышах и его ужас при встрече с охотничьей собакой (*Più mosso*, 28). Остатные секунды создают фон (в оркестре кларнеты, струнные *pizzicato*), на котором тревожно и взволнованно звучит вокальная мелодия с характерными «речевыми» повышениями интонаций на коротких, интенсивных *crescendo*. Здесь ясна тональная окраска — a-moll.

16 *Più mosso*

И\_но\_гда он че\_сва\_ми си\_

-дел в ка\_мышех, зе\_ми\_ра\_я от страха, дро\_



Аналогичную музыкальную речь с повышением и понижением интонаций на секунду мы встречаем у Мусоргского (например, фрагмент из песни «В углу» — жалоба наказанного ребенка) — еще один родственный прием, сближающий Прокофьева с Мусоргским.

Более внешними, иллюстративными приемами переданы выстрелы охотников: вторгающиеся в мелодию аккорды (*fortissimo*, 29) и «портрет» собаки: «лающие» созвучия, нисходящие по ступеням целотонного звукоряда (30).

Кульминацией среднего раздела сказки является зимний пейзаж (*Andante assai. Misterioso*, 3-й такт до 31).

Глухо звучат мрачные аккорды в басах на фоне ритмического *ostinato* в среднем регистре («внутренняя педаль») на *Ces* с последующей энгармонической заменой на *H*)<sup>1</sup>. Им «отвечают» аккорды в высоком регистре, «звенящие» подобно хрупкому, тонкому льду, «сползающие» вниз. Здесь в орке-

<sup>1</sup> В первой редакции эпизод начинался на кварту ниже и педаль выдерживалась сначала на *Fis*, а затем переходила на *H*. Во второй редакции педаль сразу устанавливается на *Ces* (*H*), что придает музыке большую цельность и выразительность.

стре чередуются: бас-кларнет соло, медные, арфа, контрабасы (*sul ponticello*), и засурдиненные струнные в сверхвысоком регистре (первые скрипки флажолетами). В этом эпизоде и вокальная речь, тоже как бы скованная холодом, переходит на однотонную речитацию<sup>1</sup>.

17 *Andante assai*  
Голос *pp* *misterioso*

Ст\_но\_ ви\_лось хо\_лод\_ней.

*Cl. b. Andante assai*  
Tr-ne basso *mp* *pp*  
(C-b. trem.) *misterioso*, *ben tenuto* Cor. *pp* Tr-be

*p* (Cassa trem.) *pp* Tr-ml (C.B.)

V. I (con sord.) *pp* *mp* *pp*

V-le

Ара *pp* *p* V-c. *pp* *mp*

Всего восемь тактов, но как живо, правдиво передано в музыке и ощущение холода и вид пустынного озера, затягивающегося льдом!

<sup>1</sup> Пример дается по партитуре в упрощенном изложении.

Но вот движение ускоряется, речь становится тревожной. В постепенном повышении мелодических интонаций как бы переданы усилия озябшего птенца, которому приходится ломать лед своими слабыми лапками и все время плавать, плавать... (*Più mosso*, 32). Напряженно звучат секунды, образующиеся между *ostinato* на звуке *h* (теперь это доминанта *e-moll*) и жалобными «репликами» средних голосов (*lamentoso*, в оркестре фаготы):

18 [*Più mosso*]

У - те - нок дол - жен был все вре - мя

*lamentoso*

пла - вать, чтоб во - да не за - мерзла.

*rit.*

*pp*

Возвращается «тема скитаний» утенка (*Meno mosso* (*rosso*), 33, тональность *gis-moll*). «Было бы слишком грустно рассказывать о тех лишениях, какие вынес он в эту зиму!» — печально заключает «автор».

На протяжении этой фразы исчезает и тема. Медленно движутся (хроматически — сначала вверх, затем вниз) терцовые созвучия на фоне басовой педали *Fis*; еле слышен постепенно угасающий звук *gis* (в оркестре труба, затем бас-кларнет). Все окончательно «застывает» в неподвижности:

19

в э - ту зи - му!

*pp sotto*

*rit.*

В сущности, весь средний раздел основан на коротких тональных «островках» (d-moll — *Andante assai*, 26; a-moll — *Più mosso*, 28; e-moll — *Più mosso*, 32), чередуемых с эпизодами или внетональными (колористическая, гармоние-тембровая «тема зимы», 31), или модулирующими на коротких фразах: непрерывное движение от одной тональной сферы к другой (переходный эпизод с цифры 34 — завуалированное движение от *gis-moll* к доминанте *cis-moll*).

Снова перевертываем страницу «книжки». Новая глава начинается с картины весны. После суровой зимы она особенно светла и ласкова (*Allegretto*, 35). И опять — музыкальное «прочтение» формы сказки. У Андерсена зима и весна связаны несколькими переходными словами, из которых создается впечатление «продолжения» событий: «Когда же солнышко пригрело землю...» А Прокофьев начинает прямо со слов: «Однажды солнышко пригрело землю...» Это и дает ему возможность начать здесь новый раздел, контрастирующий предшествующему.

Дальнейшие события разворачиваются на фоне природы, расцветающей под лучами весеннего солнца. «Лейтмотив» тепла и света (в начале сказки было лето, теперь — весна) создает доминирующее настроение. Его появление перекидывает мостик к первой «главе» и воспринимается поначалу как реприза. Однако музыка здесь более широко развита и достигает выразительной кульминации, отсутствовавшей ранее (модуляция из переменного лада *e-moll* — *C-dur* в доминанту *cis-moll*). В оркестре здесь более яркая звучность: сразу появляются флейты, расширен диапазон регистров, дана более пышная, фигурационная детализация фактуры с постепенным включением почти всех инструментов до полного *tutti*.

Вокальная мелодия тоже иная, чем была в первом разделе. Она постепенно «расцветает», переходя от речитативных интонаций к более распевным и достигая ликующего подъема на словах: «Пришла весна!»

В этот эпизод вкраплен рассказ о том, как утенок прилетел в цветущий сад (*con moto*, 37). Всего шесть тактов, но каких проникновенных, согретых сердечным теплом! Мягкие альтерированные кварт-

секстаккорды, параллельно движущиеся на фоне выдержанных созвучий<sup>1</sup>, ласкают слух своей причудливой, «скользящей» линией. Чередование четырех- и трехдольного размеров складывается на слух в один семичетвертной такт, как-то по-особому закругляющий движение своей плавной асимметрией. В оркестре здесь мягкие струнные (*saltando*):

*so Con moto*

Во - се - ло взмахнул у - те - нок кры - лья - ми.

Аналогичные гармонические последования мы встречаем у Прокофьева не раз и в других произведениях — преимущественно в наиболее светлых лирических эпизодах (например, в медленном разделе из Третьей фортепианной сонаты).

Прием этот также восходит к Мусоргскому. Мы найдем его в романсе «По-над Доном сад цветет», в эпизоде, связанном с трогательно лирическим описанием «героини»: «Раз по ней под вечерок Маша проходила»; то же движение в аккомпанементе «скользящих» квартсекстаккордов на фоне выдержанной гармонии:

<sup>1</sup> Тоническая квинта G-dur, затем Ces-dur. В первой редакции эпизод был в E-dur, что более органично связывалось с предшествовавшей доминантой cis-moll.

Мусоргский. „По-над Доном сад цветет“<sup>4</sup>

21 [Не скоро]

Раз по ней под ве-че-рок

Ма-ша про-хо-ди-ла;

Возвращается тема весны — тепла и света. Она истаивает в нежном *pianissimo*; «Там было так хорошо!» *Meno mosso* (*Andante*).

В том же светлом эмоциональном тоне передано появление лебедей, неожиданно выплывающих из зарослей тростника (*un poco maestoso*, 34). Широко, величественно разворачивается вокальная мелодия (протянутые длительности, широкие интервалы). Прозрачна, «невесома», полна воздуха фигурация сопровождения (легкие *arpeggiato*). Тональная не-

определенность<sup>1</sup>, зыбкость дополняют ощущение неосязаемой хрупкости, непрочности прекрасного видения, которое представилось восхищенному взору утенка:

„Гадкий утенок“

22

Вдруг из ча-щи тро-сти-ков по-я-

*p un poco maestoso*

-ви-лись три пре-кре-сных

<sup>1</sup> Колорит здесь светлый и настроение уже то самое, которое продлится и в следующем эпизоде, но тональность еще не «лебединая», относящаяся к утенку (C-dur), а сфера e-moll — E-dur (ладово-переменная).

rit. assai

не - ба - дя.

Лирическая «волна» на время спадает, сменяясь переходными эпизодами (*più animato ed un poco agitato*, 40, затем *meno animato*, 41) — влечение утенка к царственным птицам, его волнение: «они, конечно, его убьют, потому что он такой гадкий»... Возникает лейтмотив «гадкого утенка», с его печальной мелодией и неразрешенными созвучиями *cis-moll*.

Неожиданно следует драматическая кульминация: утенок предпочитает умереть от ударов лебедей, нежели снова терпеть все то, что «выстрадал он в продолжение этой зимы!» Появляется мотив «злключения», в том «угрожающем» варианте, который сопровождал преследование утенка индейским петухом (*agitato, fortissimo*, с нападением на звук *Cis* контроктавы).

Наконец, наступает решающий поворот — момент «чуда». Средства простые и точные, с опорой на правдивую вокальную декламацию. Предельно выразительно интонирована фраза: «Убейте меня», — сказал утенок и опустил голову, ожидая смерти (*Poco meno*).

В музыке нет ни крика отчаяния, ни драматической патетики: ниспадающая линия голоса прерывается короткими паузами, отмеченными мягкими «птичьими» аккордами; все произносится на *piu-piu*, вполголоса, в какой-то особенно значительной тишине.

Длительная пауза. Неожиданно врывается мотив «удивления» — чуть скерцозный, близкий всем «прыгающим» птичьим мотивам. «Но что он увидел в чистой воде? Свое отраженье!» — восклицает «автор» (*Molto animato*, 44). В оркестре мотив «удивления» подчеркнут появлением нового тембра — *campanelli*, острые акценты сменяются легкими *staccato*.

Происходит последняя «схватка» двух тональных сфер — *cis-moll* и *C-dur*, после которой «лебединая» тональность *C-dur* окончательно вступает в свои права.

Теперь торжество светлого начала, гармония внутренней и внешней красоты получают наиболее полное выражение (*a tempo* — *Molto giocoso*, 45). Свершилось чудо: «...Он был теперь не гадкой серой птицей, а прекрасным лебедем!» Горделиво скользит юный белый лебедь по зеркальной глади воды, приближаясь к стае, выплывшей из прибрежных тростников.

Легчайшие пассажи (*con brio e leggierissimo*); «воздушные» аккорды, сменяющиеся в мерном триольном движении; плавный и свободный распев голоса (опять протяженные длительности и широкие интервалы); ясный тональный колорит с ладовыми «переливами» (ладовая переменность, характерная для прокофьевской диатоники) — все это приемы, относящиеся к сфере наиболее светлых образов в музыке Прокофьева:

22 **Molto animato**

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокал: «... Но что он у- ви-дел в чистоту ва-де? Сво-». Фортепиано: *f scherzando*. Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокал: «... Но что он у- ви-дел в чистоту ва-де? Сво-». Фортепиано: *f scherzando*.

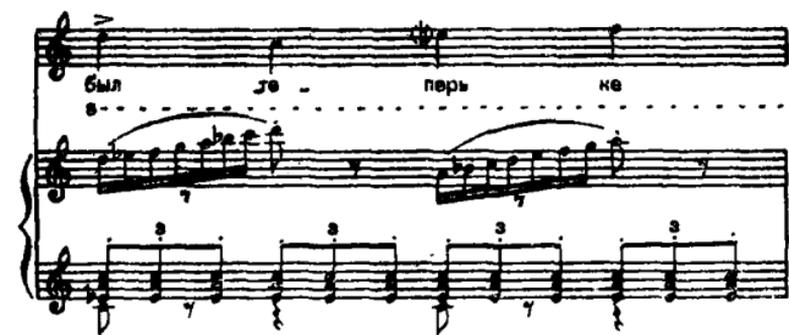
*poco rit.*

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокал: «... е от- ра- жень - е!». Фортепиано: *p*, *pp*. Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокал: «... е от- ра- жень - е!». Фортепиано: *p*, *pp*.

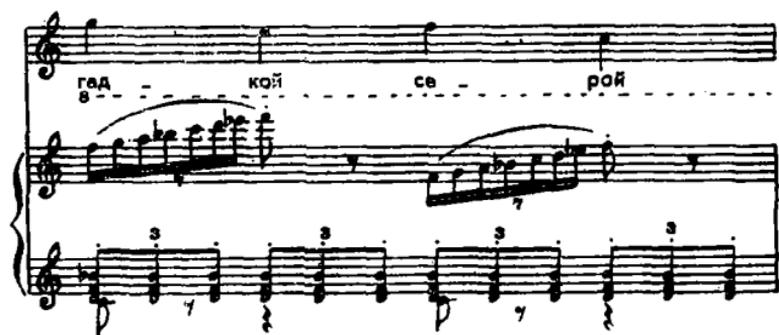
**a tempo**  
**molto giocoso**

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокал: «... Но он...». Фортепиано: *con brio e leggerissimo*. Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокал: «... Но он...». Фортепиано: *con brio e leggerissimo*.

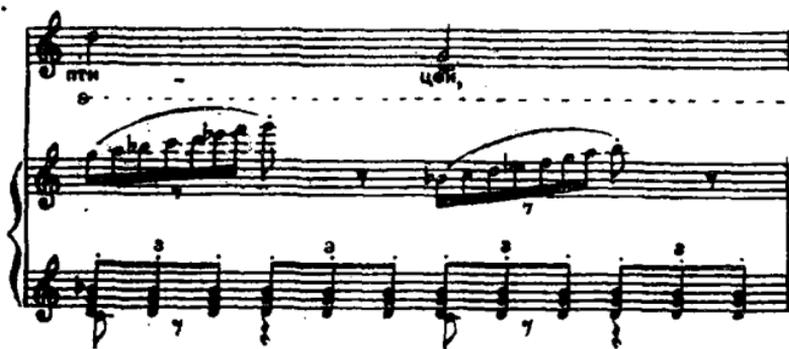
Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокальная линия: **был же перь ке**. Фортепиано: аккорды с цифрами 3, 7, 3, 7.



Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокальная линия: **гад кой се рой**. Фортепиано: аккорды с цифрами 3, 7, 3, 7.



Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокальная линия: **пти цей,**. Фортепиано: аккорды с цифрами 3, 7, 3, 7.



Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves. Верхний став — вокальный, с нотами и слогом «пре». Средний став — мелодический, с нотами и фактурой. Нижний став — басовый, с аккордами и ритмическими фигурами. В начале фрагмента есть динамический знак *mf*.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves. Верхний став — вокальный, с нотами и слогом «-кра - СНЫМ». Средний став — мелодический, с нотами и фактурой. Нижний став — басовый, с аккордами и ритмическими фигурами.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves. Верхний став — вокальный, с нотами и слогом «ле - бе -». Средний став — мелодический, с нотами и фактурой. Нижний став — басовый, с аккордами и ритмическими фигурами.



Выдержанный в едином лирическом настроении, благодаря «резюмирующему» характеру текста и большой цезуре, эпизод кажется вполне законченным: «Не беда в утином гнезде родиться, было б яйцо лебединое» (*Poco gravemente*, 46).

Но, верный избранному жанру, Прокофьев не дает завершающего каданса, останавливая течение музыкальной мысли на модулирующей гармонии (доминанта *F-dur*) и после цезуры возвращается к образам весны — «Солнце ласкало его, сирень склонялась пред ним, лебеди нежно его целовали», продолжая свой повествовательный «монтаж»<sup>1</sup>. Вокальная мелодия строится на очень певучих, ласковых интонациях, достигая вершинной точки (звук *a* второй октавы) на словах: «Мог ли он мечтать о таком счастье»...

Прелестно звучит кульминационный «аккорд счастья», собранный из постепенно разрастающихся созвучий и длящийся два полных такта на *fortis-*

<sup>1</sup> Вместо «печальной» тональности *cis-moll* теперь появляется светлая *Des-dur* (одноименный мажор с энгармонической заменой), переходящая затем в *C-dur*.

simo. Он состоит из всех семи ступеней диатонического звукоряда C-dur<sup>1</sup>:

24

Мог ли он мечтать о та-ком сча-стье,

*cresc.* *f. p.*

Весьма изысканна партитура этого фрагмента: тема (опорные звуки мотива) у кларнетов, фигурационный фон разделен между группами; также поделены у струнных (*divisi*) *tremolo* и *pizzicato*; флейты и *riccolo* имеют самостоятельные линии; широко использована арфа. Скрипки вступают не сразу и их мягкие «дуновения» вносят дополнительный «воздушный» штрих в общую нежно-акварельную звучность.

Но сказка не заканчивается «аккордом счастья». Он сменяется *cis-moll'*ым мотивом «гадкого утенка» с его неразрешенным «аккордом вопроса»:

---

<sup>1</sup> Этот аккорд типичен для раннего Прокофьева и хотя не является его открытием, применяется им по-новому. Прокофьев пользуется мажоро-минорной диатоникой, придавая ей чисто русский характер. Именно на подобной полифункциональной гармонической основе начинается, например, Третий фортепианный концерт, часто встречается он в «Мимолетностях». Прокофьев применяет диатонический звукоряд свободно — то гармонически, то мелодически, с переменчивой фактурой изложения.

«Мог ли он мечтать о таком счастье, когда был гадким утенком?»

Здесь Прокофьев расходится с Андерсеном, который завершает свою «историю» ликующим возгласом: «Нет, о таком счастье я и не мечтал, когда был еще безобразным утенком!» Современники и исследователи Прокофьева обращали внимание на это расхождение и объясняли его по-своему. Мы к этому вопросу еще вернемся. Во всяком случае, замысел композитора потребовал от него возвращения к образу «гадкого утенка» и он не случайно акцентировал музыкой именно эти слова текста, а не только слово «счастье».

Последние три такта произведения (*Molto animato*, 50) — точное повторение мотива «удивления», с кратким поворотом в *C-dur* — смелым и свежим<sup>1</sup>. Этим афористическим послесловием композитор словно говорит нам: «Вот что случилось с гадким утенком», и хлопывает свою «музыкальную книжку».



О первом исполнении «Гадкого утенка» автор сообщает коротко в письме к Н. Я. Мясковскому из Петербурга от 25 января 1915 года<sup>2</sup>: «Неделю назад на «Современнике» А. Г. Жеребцова очень недурно спела «Утенка», который вызвал разнообразные мнения. Вечера «Современника» проходят все оживленнее: зал полон и много музыкантов»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> В фортепианном варианте квартетная гармония на тонике, в оркестровом — тоника с вторжением вводного тона (секунда  $\sharp$  — с).

<sup>2</sup> Все даты до 1917 года даются по старому стилю.

<sup>3</sup> Н. Я. Мясковский. Статьи. Письма. Воспоминания, т. 2. М., «Советский композитор», 1960, стр. 289.

Сам автор поначалу склонен был недооценивать оригинальность своей музыкальной сказки: «Девочка» (романс «Серое платье». — *Н. Р.*) тоньше и передовее, чем «Утенок». «Утенок» проще, зато благодаря своему тексту разнообразнее», — писал Прокофьев Е. Звягинцевой в письме от 11 сентября 1915 года<sup>1</sup>.

В высказываниях проницательных и чутких музыкантов — и современников раннего Прокофьева, и выступивших позже, — «Гадкий утенок» был оценен по достоинству. Отмечались человечность, гуманистическая направленность сказки; лиризм и образность музыки; свежесть гармонического языка и выразительность речевых интонаций. Не прошла незамеченной и изобретательность композитора в сфере изобразительности, проявившаяся в фортепианной партии. Позже указывалось на родство этого сочинения с произведениями Мусоргского, на его общность со сказкой самого Прокофьева «Петя и волк».

Б. В. Асафьев в своем обзоре (мы цитировали его) особенно высоко оценил самобытность прокофьевской сказки, отличая ее от подражательных «Сказок» Н. Черепнина, исполнявшихся в том же концерте. Асафьев писал<sup>2</sup>: «...А между тем и в наши дни можно рассказывать сказки с полной убежденностью и непосредственностью. Это сделал С. Прокофьев. Его «Гадкий утенок» [...] — словно струя живой воды среди творчества лиц, сочиняющих музыку словно ради тоскливого обязательства. Описать подробно те блестящие находчивости, юмора, лукавства, остроты характеристик и прелесть «речитатива», что

---

<sup>1</sup> И. Нестьев. С. Прокофьев, стр. 121.

<sup>2</sup> С. С. Прокофьев. Документы. Материалы. Воспоминания, стр. 318.

рассеяны и рассыпаны по сказке, — немыслимо. Поразительно, что Прокофьев умеет к каждому образу подойти как-то по-иному, чем было раньше [...]. И весну, и лето, и осень, и зиму, и лебедей, и весь божий мир он воплощает в звуках, согласно своей, только ему свойственной точке зрения, для всего находит новые краски и оттенки».

Единственным недостатком «Утенка» Асафьев считал «не мотивированное и не разработанное заключение», не созвучное андерсеновской сказке, хотя и объяснял эту мнимую неудачу «автобиографичностью» произведения: «[...] А для многих и сам Прокофьев — гадкий утенок. И кто знает, может быть, оттого и не удался ему конец сказки, что еще впереди и его превращение в лебедя, то есть полный расцвет его богатого таланта и самопознания». В целом мысль Асафьева была верна, за исключением слов «не удался». Думается, что таков был вполне осознанный композитором замысел, который, возможно, был связан косвенно с временным отсутствием отклика на его творчество и у публики, и у ряда консервативно настроенных музыкантов.

В. Каратыгин, очень положительно относившийся в те годы к музыке Прокофьева, среди романсов наиболее удачными считал: «Есть иные планеты», «В моем саду», «Кудесник» и «Гадкий утенок»<sup>1</sup>.

Н. Я. Мясковский в одной из своих фотографических заметок писал: «Гадкий утенок» восхищает нас и меткостью изобразительности, и свежестью, соединенной с задушевной простотой изложения. Сказка длинная, но повествовательный характер ее

---

<sup>1</sup> «Речь» № 330 от 29 ноября 1916 г. См. в книге: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, стр. 306—307.

так ловко проведен, крайне разнообразные по изложению — отсюда и по рисунку — элементы ее так спаяны и прочно объединены, что в целом впечатление остается и законченное и отнюдь не томительное»<sup>1</sup>.

Хотя с момента появления этих отзывов прошло свыше полстолетия, они не устарели и поныне, как не устарело и само сочинение — ведь творчество Прокофьева в те годы опережало свою эпоху.

Для нас сейчас особенно заметно, что среди вокальных сочинений раннего периода «Утенок» стоит как бы особняком. Он выделяется образной конкретностью, сочетанием сюжетной канвы с поэтичностью ее трактовки и колористической фантазией в ее воплощении. Своеобразная реалистичность, в которой нет ни грубоватых прозаизмов, ни романтической символики, а есть настоящая жизненная правда, облеченная в поэтическую форму сказки, делает это сочинение особенно привлекательным и ценным.

Обратившись в «Утенке» к вокалу всего лишь в третий раз, Прокофьев сумел выйти за пределы наиболее распространенной тогда романской традиции и создал вполне самостоятельный жанр, найдя в нем оригинальные приемы в трактовке голоса и фортепиано. Значение фортепианной партии в «Утенке» порой почти «концертно», то есть самостоятельно — как в характерных, так и в психологических моментах. Это обусловлено родством сказки с фортепианными сочинениями Прокофьева тех лет. В частности, по типу построения (из «нанизывания» пестрых эпизодов рождается целое) «Утенку» близок цикл «Мимолетности», в котором быстрая смена лирических и

<sup>1</sup> Н. Я. Мясковский. Статьи. Письма. Воспоминания, т. 2, стр. 199 (впервые напечатано в журнале «К новым берегам», 1923, № 3, стр. 52).

характерно-изобразительных пьес создает в итоге целостную картину. В цикле отражены контрастные настроения и даны острые «портретные» зарисовки. Среди них есть и «рассказы», и «показы», есть и гротесковые, и лирические страницы, есть и почти вокальные, «певучие» пьесы. Конечно, каждая «Мимолетность» закончена и замкнута в своей простой форме, а эпизоды «Утенка» — лишь части более крупной и сложной формы, но известная аналогия между этими опусами допустима, тем более что она возможна и не только в отношении формы. Мы не пройдем мимо различных связей с этими фортепианными пьесами и при разборе других ранних романсов Прокофьева.

Особого внимания заслуживает гармонический язык в «Утенке» — не столько аккордовая «лексика», сколько тонально-ладовое мышление в целом.

Смелость Прокофьева в обращении с тональностями изобличает не просто нарочитую дерзость молодого композитора и его пренебрежение к узаконенным «правилам» функциональной логики и модуляционной техники. Нет, дело не в этом: налицо явно выраженное стремление противопоставить сложившейся системе музыкального мышления — новую, более гибкую и свободную, хотя еще и не вполне созревшую, но имеющую свои ладогармонические закономерности.

В «Утенке» Прокофьев отходит от традиционного тонального письма, но идет совсем иным путем, нежели, например, Скрябин в своих поздних сочинениях. У Прокофьева тональная основа почти всегда «просвечивает», утверждаясь с достаточной определенностью хотя бы на короткие моменты. Но Прокофьев часто «мельчит» тональные фрагменты музыки, делая их своего рода островками. Часто

Композитор пользуется функционально «затушеванными» и ладово окрашенными гармониями, или же основывает движение на непрерывных модулирующих ходах. Иногда в его музыке на первый план выступает колористическая сторона созвучий, тональная принадлежность которых почти неуловима.

Все разновидности этих приемов встречаются в «Утенке». Основная тональность сказки C-dur, как и сопутствующая ей cis-moll, очень ясно ощутима. Даже в случаях неподготовленного появления кадансирующего аккорда, он неизменно четко ставит вполне ясную «тональную точку», как это происходит, например, в самом конце сказки.

Общий план «Гадкого утенка» находится в прямой зависимости от его необычной формы — одновременно и мозаичной и спаянной. Больше всего «тональных мимолетностей» в первом разделе, где повествование построено на чередовании коротких эпизодов преимущественно жанрового плана. Во втором, где фрагменты крупнее, тональные «островки» более продолжительны и устойчивы, отвечают колористическим намерениям (зимний пейзаж). В третьем разделе, наиболее лиричном и цельном, тональная устойчивость возрастает.

Очень существенно, что уже в «Утенке» Прокофьев находит свой принцип ладового расширения тональности, обогащая ее как полифункциональными гармониями, так и ладовой переменностью (не хроматический принцип альтерирования, а основанный на «расцветивании» диатоники, включающей в дальнейшем все 12 ступеней звукоряда в «арсенал» расширенной диатоники). Чувствуется мышление преимущественно гармоническое, а не полифоническое, каким оно и осталось у Прокофьева на всю жизнь.

Исключительно свободна интерпретация вокала в «Утенке». Вокальная линия относительно самостоятельна и часто движется как бы поверх гармонии, независимо от нее. Контакт вокала и сопровождения обусловлен общностью ритмо-динамического пульса и, конечно, единством эмоционально-смысловой направленности каждого фрагмента.

Слияние речевых интонаций с распевными, их разнообразные чередования и взаимодополнение — такова особенность вокальной партии «Утенка». По этой характерной особенности можно установить связи «Утенка» не только с Мусоргским, что мы уже делали, но и с другими авторами, например, Раверлем, «Естественные истории» которого были, очевидно, известны Прокофьеву. В этих вокальных картинках, рисующих зверей и птиц, мы найдем то же сочетание лирики и иронии, вокальной декламации и характерно-изобразительной музыки сопровождения. Есть общность между «Утенком» и вокальными «Миниатюрами» Стравинского (1913), звучавшими в концертах «Современника» (Прокофьев писал о них рецензии). Впрочем, все эти связи скорее интуитивны, неосознанны и проявляются в причудливом переплетении, переплавленные в собственный прокофьевский стиль.

Жанр вокально-инструментальной сказки не получил в творчестве Прокофьева продолжения, но выработанные в «Утенке» приемы плодотворно сказались на его сочинениях другого жанра<sup>1</sup>, а позднее в симфонической истории-сказке с чтецом «Петя и Волк» (1936).

---

<sup>1</sup> Первая известная опера Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» (1919) также своеобразно сочетает лирику и гротеск, вокальную декламацию и инструментальные фрагменты изобразительного характера.

Ознаменовав собой определенный этап в формировании творческих устремлений и стиля композитора в области вокальной музыки, «Утенки» оказались в своем роде уникальным сочинением. Далее Прокофьев на время отойдет от этих приемов, обратившись к романсам иного жанра, где будут, быть может, отдельные потери, но и новые крупные достижения.

### Пестрые страницы

Следующий вокальный опус Прокофьева — *«Пять стихотворений»* (ор. 23, 1915), написанный на стихи разных поэтов: «Под крышей» (В. Горянский) и «Серое платье» (З. Гиппиус), «Доверься мне» (Б. Верин), «В моем саду» (К. Бальмонт) и «Кудесник» (Н. Агнивцев)<sup>1</sup>.

Сборник этот можно было бы с полным основанием назвать «пестрыми страницами» — столь неоднороден он по характеру стихов и разностилен, в сущности, по музыке. На некоторых романсах этого опуса, более чем на остальных вокальных сочинениях Прокофьева того периода, сказалось влияние чуждых ему ущербных образов и унылых настроений — в его музыку, всегда оздоравливающе-бодрую, «мажорную», проникло нечто болезненное.

---

<sup>1</sup> Два первых посвящены В. Держановскому, третий — Б. Верину, четвертый и пятый — А. Жеребцовой-Андреевой. Четыре романса цикла впервые были исполнены 27 ноября/10 декабря 1916 года в Петрограде, в Малом зале консерватории в авторском концерте Прокофьева из цикла «Концерты А. Зилоти». Исполняли Е. Попова («Серое платье», «Доверься мне»), И. Алчевский («В моем саду», «Кудесник») и автор.

К некоторым страницам этого опуса близки фортепианные пьесы с нарочито гротескным названием «Сарказмы» (ор. 17, 1912—1914).

Образы первых двух стихотворений перекликаются с миром «униженных и оскорбленных» из произведений Достоевского. Прокофьев воплощает их несколько поверхностно, избегая особенно сумрачных настроений и сложных психологических состояний, но весьма характерно в своем роде.

*«Под крышей»* — в сущности, музыкальный рассказ, своеобразная «петербургская повесть», в развернутой форме, очень свободно построенная (пьеса занимает свыше 20 страниц). Однако то, что с таким блеском удалось в «Гадком утенке», здесь получилось менее убедительно. Тема, казалось бы, родственна: поиски красоты и радости в некрасивом, невзрачном. Герой — скромный труженик, живущий под самой крышей высокого дома, замкнутого в «колодец», образуемый соседством таких же домов. Лишенный общения с природой, он почти не видит солнца. Но те скудные, отраженные отблески света и отдаленные признаки весны, которые проникают в его оконце, дают ему радость и протягивают тонкую нить, связывающую его с широким миром полей и лесов, залитых солнцем. Слабое утешение — иллюзия счастья...

В отличие от сказки Андерсена, в стихотворении Горянского нет подлинного жизнеутверждающего начала. Стихи этого поэта не столь музыкальны, как поэзия Бальмонта или Ахматовой, и порой ближе к прозе. Прокофьев обращается с текстом свободно: музыкальная декламация часто идет вразрез с ритмом стиха и не согласуется с рифмой. Композитор нанизывает разные эпизоды, часто совершенно контрастные и преимущественно иллюстративные, обыг-

рываая детали текста. Для столь обширного повествования форма получилась недостаточно цельной, клочковатой. Вокальная речь далека от распева — она декламационна, но порой могла бы быть более отточенной по интонациям. Частично вокальная линия подчинена фортепианной партии, в которой встречаются фрагменты интересной, чисто инструментальной музыки, вкрапленной в цепь менее ярких (переходных, связующих) эпизодов.

Как и в «Утенке», здесь есть скрепляющий композицию лейтмотив, характеризующий героя повести, от лица которого ведется монолог. Это самый выпуклый, запоминающийся музыкальный образ. В нем неизменно связаны два момента: отголосок внешнего мира, доносящийся в каморку (может быть, бой городских курантов) и душевное состояние самого обитателя убогого жилища: интонации скрытой обиды, иногда трогательные, порой жалобно-щемящие, затем пассивно ниспадающие<sup>1</sup>.



<sup>1</sup> Здесь хочется отметить мелодическую модуляцию, совершающуюся в процессе развертывания мотива. Близкие этим интонации встречаются в некоторых «Мимолетностях», например № 16, *Dolente*, a-moll (жалобно звучащие хроматизмы в двух голосах) и № 13, *Allegretto*, a-moll (причудливая мелодическая модуляция).

dim. *pp*

This system shows the first two staves of a piano piece. The upper staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a *dim.* marking. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. A *pp* marking is present at the end of the system.

Я не зна\_ю,

This system continues the piano piece. The upper staff has a vocal line with the lyrics "Я не зна\_ю,". The lower staff continues the piano accompaniment with chords and moving lines.

26 [Moderato]

ни по\_лей, ни ле\_сов

*pp* *delicato*

This system is marked with a tempo change to [Moderato] at measure 26. The upper staff has a vocal line with the lyrics "ни по\_лей, ни ле\_сов". The lower staff continues the piano accompaniment with chords and moving lines. A *pp* marking is present at the beginning, and *delicato* is written above the piano part.

я не ви - дел,

Лейтмотив, несомненно, тонален, хотя а-молл и не показан в чистом виде, а как всегда «затушеван» доминантовыми созвучиями. Основным тональным центром пьесы можно с известным основанием считать именно а-молл, а неожиданный сдвиг, уводящий заключительный каданс в некую «неизвестность», применен композитором сознательно: он создает впечатление неуверенности, как бы подтверждая мысль об иллюзорности света, промелькнувшего на миг в судьбе обездоленного человека<sup>1</sup>:

27 [Un poco più sostenuto]

Только сла - бы и блед - ны.

<sup>1</sup> Прием этот восходит к Мусоргскому, вызывающему аналогичное ощущение в романсе «Меня ты в толпе не узнала» из цикла «Без солнца».

**Лейтмотив** появляется в различной гармонической «оправе», но эта вариантность не меняет его характера.

Вслед за его изложением и начальными строками (свободная мелодизированная декламация):

Я не знаю, что такое осока,  
Тихий берег и плакучая ива.  
Я живу под самой крышей, высоко,  
Жизнь моя молчалива, —

композитор уходит от диатоники в сферу хроматических отклонений, внетональных блужданий.

Далее пьеса состоит из непрерывных смен: то это поочередные реплики голоса и инструмента, то более органичное их слияние в едином настроении, то самостоятельные выступления фортепиано, отесняющие вокальную линию на второй план. Таковы внешние признаки строения. Внутренняя же логика повествования основана на отражении различных оттенков настроения, данного в тексте, поэтому выраженных в быстро меняющихся интонациях голоса: то робких, то протестующих, то как бы взывающих к радости. Эти подъемы и спады настроения имеют общую линию развития от уныло-безрадостных к просветленным, достигающим вершины в рассказе о приходе весны, которая несет с собой радость: «Я много вижу через маленькое оконце», или: «О, я вижу как поднимается солнце» (*Più mosso*).

Здесь Прокофьев находит яркие колористические «блестки» — такие настроения ему ближе и понятнее. Музыка становится более подъемной, появляются красочные созвучия, в которых ощущается затушеванная тональная сфера *C-dur* — как бы игра солнечных пятен (*Più mosso*, стр. 12).

В эпизоде «Сегодня я заметил весны пробуждение» (*Andante*) Прокофьев очень смело сочетает

политональные и сложные созвучия мажорного характера, создавая мягкий и светлый общий колорит. Это «мотив радости», играющий в произведении существенную роль.

Кульминация совпадает с рассказом об искрищихся на солнце сосульках, которые являются вестниками весны (*Più mosso*, стр. 17). Прокофьев передает этот момент музыкой скерцозно-легкой и прозрачной:

28 *Più mosso*

Музыкальный фрагмент на странице 28, обозначенный как *Più mosso*. Он включает вокальную партию и фортепиано. Вокальные ноты содержат текст: «День вос-крес-ный, на». Фортепиано играет в нижнем регистре с динамикой *p*.

А далее — «ломкой» звучностью нисходящих параллельных аккордов.

Переливы и игру света, преломленного в этом маленьком ледяном мирке, композитор рисует красочной политональной «капелью», сочетая *Es-dur* с *H-dur* в высоком регистре:

29 [*Più mosso*]

Музыкальный фрагмент на странице 29, обозначенный как [*Più mosso*]. Он включает вокальную партию и фортепиано. Вокальные ноты содержат текст: «Иск-ры си-я-ли,». Фортепиано играет в высоком регистре с динамикой *(f) (scintillante)* и имеет фермату над аккордом.

пе-ре-ли-ва-лись тон-ко

Позже, на словах: «Сорванная сосулька радостно звонко разбилась о камни», — у солиста появляется диатонический звукоряд C-dur в виде нисходящей гаммы (без фортепиано). Это самый светлый миг повествования.

К сожалению, таких колористических «островков» в романсе мало, и в общем музыке недостает цельности, образного обобщения. Наиболее удачные эпизоды, стилистически более определенные, сразу запоминаются, к ним автор неоднократно возвращается (лейтмотив). Остальные — менее яркие и воспринимаются как второстепенные. В них композитор не всегда находит средства, адекватные общей настроенности текста, и не всегда выверяет их на слух — есть неоправданные гармонические шероховатости, порой некоторая пафосность вокально-речевых интонаций. В этом отношении, как и в отношении музыкальной формы в целом, «Гадкий утенок» стоит значительно выше. В сказке этому помогало наличие действия, развитие событий, чередующихся с моментами «состояний». Здесь же нужно было отразить не процесс действия — он отсутствует в стихах, — а лишь настроение, его оттенки и прихотливые смены, что само по себе создает трудности

для постройки крупной музыкальной формы. «Малые радости маленького человека», при всем сочувствии к нему автора стихов, содержали в себе нечто ущербное, несмотря на несомненно острый социально-психологический подтекст. Вскрыть этот подтекст Прокофьеву удалось лишь частично, так как он в значительной степени оказался в плену у текста. Однако несомненная заслуга композитора в том, что его музыка получилась, в целом, не безнадежно мрачной и унылой. И все же, при появлении этого опуса даже такой неизменный сторонник творчества молодого Прокофьева, как Каратыгин, не понял романса «Под крышей». Об этом писал сам композитор:

«Интересно, что «Под крышей» было единственной вещью, которую не понял Каратыгин. И хотя я самым тщательным образом разработал в музыке каждое движение души и чувства, вытекавшие из текста, Каратыгин говорил: «На мой взгляд, голос поет слова с определенным смыслом, а фортепиано играет скерцо, не имеющее никакого отношения к ним»<sup>1</sup>.



Стихотворение Э. Гиппиус «Серое платье» — наиболее уязвимое в сборнике. Символический образ «девочки в сером платье», олицетворяющий вражду, сомненье, тоску, скуку, муку и, наконец, разлуку, подан не без эстетского любования, с элементами нездорового смакования зла, обернувшегося «невинным ребенком», назначение которого — причи-

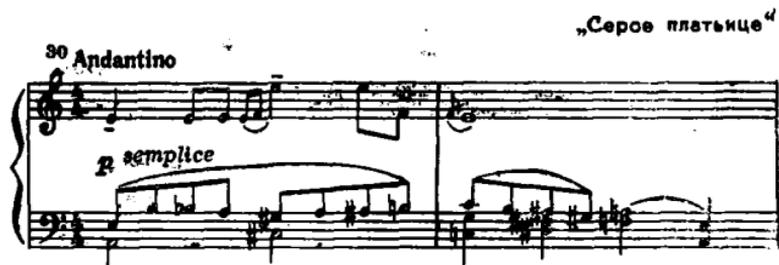
---

<sup>1</sup> С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, стр. 155.

нять страдание. А ведь была возможна либо сатирическая, либо даже трагическая трактовка темы!

Выбор этого стихотворения для музыкального воплощения вряд ли можно считать удачным. Однако, по свойству своей природы, не подверженной болезненным изломам, Прокофьев воспринял его образы скорее с внешнеизобразительной стороны, выделяя в них, главным образом, моменты характерно-иллюстративные.

Романс строится в форме диалога: вопрос «от автора» — диатонический мотив-«заставка» с хроматизированным сопровождением:



и ответ «героини» — резко диссонантный, синкопированный «мотив злодеяний».

Стилистически именно этот романс близок фортепианным «Сарказмам», о родстве с которыми в связи с этим опусом говорил и сам композитор. К счастью, обращение к такой поэзии для Прокофьева было не типично, он коснулся ее поверхностно и мимолетно.



Поразительно контрастирует двум предыдущим романс «Доверься мне».

Символизм иного свойства, культивирующий «невиданную красоту неведомых мест» представлен

стихотворением В. Верина, несомненно подражающего Бальмонту. Изысканная, волшебная красота, в мир которой ведет нас поэт, намеренно удалена от житейской прозы, от «серой повседневности». Прокофьев здесь в известной мере ближе своим первым романсам: он черпает из наследия импрессионистов их мягкую, красочную гармонию, в частности, равелевскую, по найденную как бы импровизационно, случайно.

В романсе нет резких перемен ни в тонально-интонационном, ни в фактурном отношении. Напротив, он выдержан в едином поэтико-эмоциональном настроении: мы как бы блуждаем в неопределенной «стихии красоты», растворяемся в ней.

Характерно темповое обозначение, данное в начале романса — *Andante magico*, указывающее и на медленность движения и на завораживающий характер музыки, лишенной динамики, как бы застывшей в едином состоянии (полный контраст с «Крышей»).

Мелодика солиста весьма изысканна, ее интонации хрупки, причудливо извилисты, «узорчаты»:

„Доверься мне“<sup>2</sup>

31 *Andante magico*

До - верь - ся мне, те -

*p*

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной линии и фортепиано. Вокальная линия имеет следующие ноты:  $\text{C}_4$ ,  $\text{D}_4$ ,  $\text{E}_4$ ,  $\text{F}_4$ ,  $\text{G}_4$ ,  $\text{A}_4$ ,  $\text{B}_4$ ,  $\text{C}_5$ . Фортепиано играет аккорды и мелодические линии в правой и левой руках.

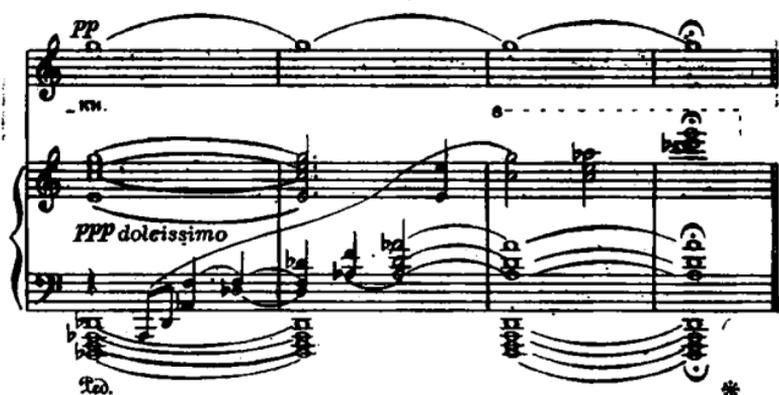
Выдержанная гармония (фигурации в левой руке фортепиано) создает мягкий и красочный звуковой «ковёр» для линии вокала<sup>1</sup>.

Тональная основа зыбка, выявлена не ярко, но, в противоположность предшествовавшему романсу, здесь нет резких сопоставлений диатоники и хроматики. Общий колорит определяют изысканные политональные сочетания, данные уже в самом начале.

Заканчивается романс в истаявающих созвучиях (на фоне Des-dur «призвуки» C-dur), уходящих в верхний регистр:

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной линии и фортепиано. Вокальная линия имеет следующие ноты:  $\text{C}_4$  (с фермой),  $\text{D}_4$ ,  $\text{E}_4$ ,  $\text{F}_4$ ,  $\text{G}_4$ ,  $\text{A}_4$ ,  $\text{B}_4$ ,  $\text{C}_5$ . Фортепиано играет аккорды и мелодические линии в правой и левой руках.

<sup>1</sup> Преобладают альтерированные понааккорды доминантового наклонения.



Наиболее цельный по стилю и лирический по настроению романс на стихотворение Бальмонта «В моем саду». Он выгодно отличается от остальных пьес цикла не только качеством поэзии, но и ощущением радости, света, эмоциональной яркостью.

Это любовный монолог, в котором мечтательное томление перемежается со страстными вспышками чувства. Ставшие к тому времени в поэзии избитыми, банальными, слова «розы», «мечты», «счастье» или такие выражения, как «любовь моя горит» — звучат словно особая словесная оркестровка, представленная здесь богато и многоцветно. Она полна зрительных ассоциаций и звуковых соцветий, отражающих различные оттенки настроений. Кажется, что поэт специально собрал их вместе, чтобы доказать возможность нового «озвучивания» и эмоционального восприятия.

В романсе два основных образа: благоуханный сад, как бы символизирующий пышное цветение любви (эпизоды Andante):

„В моем саду“

38 [Andante] *p*

В мо - ем са - ду мер -

-ца - ют ро - зы бе - лы - е,

и облик возлюбленной — влекущий, чувственно прекрасный и ускользящий (эпизоды *Con agitazione, passionato*):

Лицо твое я вижу побледневшее,  
Волну волос, как пряди снов согласные.  
В глазах твоих признание потемневшее  
И губы, губы красные.

Начало напоминает романс «Есть другие планеты»: такая же мягкая, затушеванная тональная сфера, выдержанная фактура сопровождения, тот же «покачивающийся» ритм  $\frac{6}{8}$  медленное движение.

Двукратное чередование двух свободно варьируемых тем дано в слиянии, как единый поток развития. В цепи непрерывных тональных смен, блужданий по красивым созвучиям — то хрупким, то пряным, возникают искусно замаскированные «островки» а-молл — как всегда, в доминантовой окраске.

После напряженной кульминации появляется новый эпизод, разделяющий эти темы — *Meno mosso misterioso*. Здесь эмоциональный пафос неожиданно сменяется углубленным состоянием, вслушиванием в тайны собственного сердца:

О тень моя, бесплотная, но зримая,  
Любовь не забывается.

Появляются речитативные интонации — сдержанные и одновременно насыщенные:

34 *[Meno mosso]*

Лю.бовь не за.бы.ва.ет.ся.

*pesante*

*p*

Конец романса, с его прозрачной и хрупкой гармонией, с истомленно-ниспадающей мелодией голоса, оставляет все же впечатление незавершенности...

■

Всем своим образно-психологическим строем стихотворение на слова Н. Агнивцева «Кудесник» стоит

особняком в сборнике. В тексте и музыке очень синхронно воплощено сатирическое отношение к мещанскому идеалу добродетели и красоты. Мы узнаем юмор Прокофьева, граничащий с гротеском, перекликающийся с его фортепианными «Сарказмами», вызвавшими и недоумение, и негодование, и одновременно интерес современников. Истоки «Кудесника» восходят к «Козлу», отчасти «Райку» и «Семинаристу» Мусоргского, а его «литературное продолжение» ведет к сатирам Маяковского. К удивлению, несмотря на знакомство и взаимную симпатию двух смелых новаторов в искусстве, их некоторой стилистической родственности, Прокофьев тогда не обратился к поэзии Маяковского. «Кудесник» в какой-то мере восполняет этот пробел. В творчестве самого Прокофьева гротескная линия продолжится частично в инструментальной музыке, а главным образом в оперном жанре, в частности в опере «Любовь к трем апельсинам», с ее театральной буффонадой, элементы которой есть в «Кудеснике».

Романс выдержан в балладно-повествовательном тоне. Последовательное развертывание сюжета, сочетаемое с яркими портретными музыкальными характеристиками и изобразительными моментами, перемежается с краткими комментариями рассказчика, стилизованными под старинные балладные «рефрены» — «так поется в старой песне»: действие происходит в старом замке и, конечно, в средние века.

С острым чувством юмора в музыке воплощен облик кудесника, создавшего в реторте «идеальную» женщину («Лотос Ганга в женском платье»), беспрельдно добродетельную и прекрасную. Но не выдержав столь непогрешимого совершенства жены, кудесник... «повесился на ели».

Лейттема кудесника основана на подчеркнуто «рубленном» ритме, отрывистых стаккато, «скачущих» септимах и тритопах, на акцентах и форшлагах, оттеняющих скерцозность музыки, на использовании басового регистра. Никаких «изнеженных» созвучий — все жестко и очень четко. В голосе (во всем сочинении) — чередование декламации с относительно распевными эпизодами (*Allegro sostenuto*):

„Кудесник“<sup>44</sup>

35 [*Allegro sostenuto*]

В ста - ром зам - ке за го - ро - ю

[*mp*]

[*senza Ped.*]

о - ди - но - кий жил ку - дес - ник.

*pp* *p*

Мелодия рефрена («от автора») носит народный характер: она распевна, диатонична, а следовательно, более тональна (параллельное движение аккордов натурального звукоряда на выдержанном нижнем звуке *h*), но с окончанием на неустойчивом созвучии:

86 [Allegro sostenuto]

Так по - ет - ся в ста - рой пе - сне...

*p*

«Мудрость» кудесника высмеивается в музыке, предшествующей эпизоду *Più animato*, — аккорды, хроматически «ползущие» вверх, которые образуются как бы последовательным отделением и наслаиванием звуков от основного баса *C*. На этом «смутном» фоне простая диатоническая фраза в партии правой руки сопровождения звучит особенно неуместно и юмористично. Достигнув наибольшей диссонантности и динамической силы, фраза завершается фермой.

Ложно-лирические интонации голоса в эпизоде *Più animato* («Но без женской ласки, право, жизнь как будто хромонога... Деньги, почести и слава без любви? — да ну их к богу!») особенно близки манере Мусоргского-сатирика.

Кульминация действия — замысел кудесника и его осуществление — дана в эпизоде *Più mosso*. Музыка, сначала речитативно «информационная», становится все возбужденнее и заканчивается попыткой изобразить момент «колдовского созидания» (*pianissimo, misterioso*). Однако «наваждение» всех пассажиров, гамм, трелей (словно что-то «варится в

котле!») мгновенно снимается простой и трезвой фразой рефрена: «Так поется в старой песне».

Как нельзя более кстати применил Прокофьев политональное сочетание белых и черных клавиш в музыкальном портрете «идеальной женщины», сотворенной кудесником: прония и по отношению к возможности достижения такого идеала (женщина эта — вымысел), и по отношению к самому кудеснику, убедившемуся в том, что ничего не может быть хуже и скучнее чрезмерно предупредительной, сверхдобродетельной и непорочной жены...

Тема на белых клавишах дается в правой руке (C-dur, далее — новый мотив в a-moll), в левой — сопровождение на одних черных (остинатная фигурация). У голоса — самостоятельная линия, по существу атональная. Все это звучит *pianissimo* — вкрадчиво, причудливо и юмористично.

Далее появляется лейтмотив кудесника (*Più lento del Tempo I*) — измененный, звучащий теперь грузно и мрачно: создатель идеальной жены стал жертвой собственного вымысла...

И снова ясный, напевный и объективно беспристрастный лейтмотив «от автора». Автор как бы извиняется перед слушателем: «так поется в старой песне!»

Музыка «Кудесника» — своеобразный «Сарказм» в вокальном жанре. Любопытно, например, что именно с лейтмотивом кудесника схоже начало первой пьесы из цикла «Сарказмы» (ритмическая прямолинейность, тритоновая основа, басовый регистр, громкая звучность). А в пьесе № 3 из того же цикла Прокофьев пользуется приемом политонального сочетания *fis-moll* (в правой руке) с *b-moll* (в левой), по-иному обыгранного в музыкальной характеристике «идеальной» женщины.

## Лирика Ахматовой

Говоря об эволюции своего музыкального языка, Прокофьев в первую очередь называет «Мимолетности», а затем пишет:

«Еще большее смягчение произошло в романсах ор. 27, написанных в ноябре 1916, то есть после окончания «Игрока». После них многие впервые поверили, что я могу писать и лирику. В противоположность романсам ор. 23, сочинены они были очень быстро, весь опус в 5—6 дней»<sup>1</sup>. Это были «*Пять стихотворений*» на стихи *Анны Ахматовой*<sup>2</sup>.

Лирика ахматовских романсов трогала многих современников Прокофьева. Так, например, певица Е. В. Копосова-Держановская вспоминала впоследствии о своих музицированиях с Н. Я. Мясковским:

«Холодной и голодной зимой 1919 года [...] мы с Н. Я. каждый вечер музицировали, иногда до глубокой ночи, и перепели массу всякой прекрасной музыки [...]. Очень увлечены были прокофьевскими «Ахматками» (так называли мы в своем дружеском кругу романсы Прокофьева на слова *Анны Ахматовой*)»<sup>3</sup>.

Н. Мясковский в одной из фотোগрафических заметок, прохладно отозвавшись о романсах ор. 9, об Ахматовском цикле писал восторженно:

---

<sup>1</sup> С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, стр. 155.

<sup>2</sup> Впервые исполнены 5/18 февраля 1917 года в Москве, в авторском концерте Прокофьева, организованном журналом «Музыкальный современник». Исполняли Э. Артемьева и автор.

<sup>3</sup> Е. В. Копосова-Держановская. Письма друга. Цит. по книге: Н. Я. Мясковский. Статьи. Письма. Воспоминания, т. 4. М., Музгиз, 1959, стр. 197, 198.

«[...] Стихи Ахматовой — это нечто выходящее из ряда воп. Не говоря о том, что сам Прокофьев обнаруживается здесь с совсем новых, глубоко захватывающих сторон, но просто абстрактно музыка романсов так очаровательна, так прозрачно-светла, настолько исчерпывающая по полноте выражения, что оставляет неизгладимое впечатление. Остро отточенный гармонический стиль, беспредельно выразительный, благоухающе-нежной гибкости вокальный рисунок, изложение до последней степени упрощенное [...], но вместе с тем до конца договаривающее каждую мысль. Достоинство романсов одинаковое; конечно, можно отдавать предпочтение то одному, то другому, но это будет уже дело личного вкуса. Исполнение их требует легкости и законченной, утонченной артистичности»<sup>1</sup>.

В целом ахматовский цикл более светлый по настроению, более мелодичный и не столь рафинированный по средствам выражения, как романсы ор. 23. Прокофьев здесь естественнее и проще, эмоционально «открытее», теплее, душевнее.

Основание этому дает сама поэзия А. Ахматовой, являвшейся в те годы своеобразным лирическим дневником. Стихи, посвященные разнообразно варьируемой теме любви, послужили композитору для оригинального возобновления того, что создал Шуман в цикле «Любовь и жизнь женщины».

Стихотворениям, избранным Прокофьевым, свойственны мягкие, интимные тона, порой эмоциональная приподнятость, порывистость.

Почти все романсы цикла цельны по форме (хо-

---

<sup>1</sup> С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, стр. 298 (статья подписана А. Версиров — псевдоним Н. Мясковского).

тя второй и четвертый несколько эскизные). В большинстве из них гармония основана на диатоническом звукоряде, иногда просто как бы переставленном на другую высоту, а порой обрастающем хроматизмами — ощущается словно фон, на котором вышиваются пестрые гармонические узоры.



В первом — «Солнце комнату наполнило» — основное настроение исходит от слов «солнце» и «праздник». Оно светлое и радостно приподнятое. Романс написан как бы на одном дыхании, начинаясь взволнованно-оживленным, еще не вполне осознанным порывом, предчувствием радости (*Allegro giocoso*):

„Солнце комнату наполнило“

37 [*Allegro giocoso*]

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Каждая система включает вокальную партию (верхняя линия), фортепиано (средняя линия) и бас (нижняя линия). В первой системе вокальная партия имеет ноты: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Под ней — русские слова: «Сол - це ком - на - ту на - пол - ни - ло». Вокальная партия второй системы имеет ноты: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Под ней — русские слова: «пы - лью жел - той и сквоз - ной». Музыкальный текст содержит динамический знак *[p]* и различные музыкальные символы, такие как скобки и стрелки.

Ощущение счастья достигает вершины на словах: «Милый, пынче праздник твой».

Далее эмоциональный взлет изживается, постепенно спадая. Словно утренне-солнечное настроение, выраженное сначала открыто и непосредственно, уходит вглубь, прячется от постороннего взгляда. Вместе с тем, оно становится задумчивее и мягче (*Pochissimo meno mosso*).

Вокальная партия здесь ближе не к декламации, как бывало часто в романсах ор. 23, а к распеву. К сожалению, Прокофьев не любил повторять мелодические фразы, что усилило бы их рельефность. Однако линия вокала по-своему широка и напевна (звучит «поверх» оживленного движения фортепианного сопровождения, протяженными длительностями), относительно непрерывна в своем развитии, эмоционально насыщена. Как выразительно, например, звучит фраза «Даль за окнами тепла», с ее просветлением и как бы потеплением гармонического колорита. Общая тональная неопределенность музыки в данном случае весьма уместна: содержание романса воспринимается как ускользающее воспоминание о сне, неуловимо связанное с явью.

Завершение звучит особенно проникновенно — в медленном движении, очень тихо: это глубоко затаянная радость и нежность (*Meno mosso*).

■

Линия лирического дневника продолжена в миниатюрном, почти эскизном романсе «*Настоящую нежность*». Страстная тоска по подлинной, тихой нежности воплощена в интимном высказывании (*Andantino*). Изысканность вокальной декламации сочетается с тонкой «межтональной» гармонией и сдержанной фактурой фортепианного сопровождения,

а звучность все время выдержана в piano и pianissimo:

„Настоящую нежность...“<sup>4</sup>

38 Andantino

На\_сто\_ я\_ щу\_ ю нежность не

слу\_ та\_ ешь ни с чем,

Казалось бы, именно в таком плане и следовало написать весь романс. Но Прокофьев поступает иначе: в последнем эпизоде, в сущности, коде — Poco più mosso, он дает неожиданную вспышку эмоций на внезапном fortissimo. Прорывается горечь, сожаление, разочарование («Как я знаю эти упорные, ненасытные взгляды твои!»)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В этот момент впервые удерживается педаль G, на которую наслаиваются скорбные, напряженные созвучия.

Интимность нарушается, создается несколько двойственное впечатление. Впрочем, быть может, именно этот нюанс придает сочинению большую выпуклость, яркость.



Общее смягчение музыкального языка, стремление схватить одно обобщенное состояние, не меняя настроений вслед за изгибами текста, характерно для всего цикла. Но один из самых удачных в этом отношении романс — «Память о солнце».

По лиричности, и теплоте, по цельности и законченности формы, он заметно отличается от остальных. Интересен он и стилистически: кое в чем восходит к Мусоргскому, но не непосредственно, а через восприятие его музыки французскими композиторами. При этом Прокофьев как бы возвращает этим приемам снова русский национальный характер<sup>1</sup>.

В этом романсе «позднеосенние» настроения, свойственные циклу в целом (за исключением первого — «раннезимнего»), выражены особенно явно. Личное, субъективное влетено в мягкий осенний пейзаж, окружено им, как своего рода рамкой.

Обаятельна грусть первого эпизода («Память о солнце в сердце слабеет») — *Andante*, с его диатоникой (тональная сфера *a-moll* — *C-dur*), рельефной, преимущественно распевной и плавной вокальной мелодией, умеренной звучностью.

---

<sup>1</sup> Свободное использование диатоники — и гармонической, и мелодической — напоминает отдельные эпизоды из «Матушки-гусыни» Равеля и «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси. Но приемы эти у Прокофьева звучат снова по-своему, вполне оригинально.

## „Память о солнце“

89 Andante

Па - мять о солн - це

серд - ца сла - бе - ет, жал - той тре -

- ва. Ве - тер снѣ - жинками

Более продуманы здесь колористические эффекты альтерированных созвучий, подчеркивающих смысл отдельных слов. Особенно заметно это в эпизоде *Poco più mosso* (сфера *e-moll*, более неулови-

мая), где наружу прорывается чувство, на момент приоткрывая сомнения («Может быть лучше, что я не стала Вашей женой...»).

Углубленно-созерцательное настроение наиболее подчеркнуто в репризном разделе: все как бы замедляет в ожидании зимы — и природа, и чувства.



Романс «Здравствуй!» — совершенно иного характера. Снова осень, но не осыпавшийся, желтеющий парк окружает героев, они — в городе. В отличие от предыдущего, в этом романсе есть элемент действия («Этих строк ты не напишешь, я к тебе пришла!») и потому преобладают речитативные интонации. Отличает его и некоторая разорванность композиции с частыми переменами темпа, размера, почти неуловимая тональная окраска.

Полон радости, восторженного порыва небольшой вступительный эпизод с очень значительно произнесенными словами: «Здравствуй! я к тебе пришла!» (трижды меняется темп: Andante,  $\frac{3}{2}$ , Allegretto,  $\frac{1}{4}$  и Meno mosso).

„Здравствуй!“

40 Andante *mp* *p* Allegretto

Здрав - ствуй!

41 *Meno mosso*  
*f luminoso*

я к те\_бе при\_шла.

*f* *p* *f*

6-

Эта строфа по настроению и содержанию переключается с блоковскими «белыми» стихами: «Она пришла с мороза раскрасневшаяся». «Она» тоже помешала «ему» писать, внесла свежесть морозного дня, милый беспорядок...

Но если в стихотворении Блока радостное состояние длится до конца, то здесь настроение быстро меняется: порыв никнет, мягкие и вопрошающие интонации голоса выражают предчувствие обиды. Они печальны, а фортепианное сопровождение становится одноплановым, утрачивает «взрывчатость», подвижность («Неужели ты обидишь», *Andante*).

Чудесна фраза полная надежды, чистая и ясная: «У тебя светло и просто». А ведь там, на улице — «Под темным сводом моста стынет грязная вода».

Заключительное *Allegretto* (в голосе речитатив на выразительных — робких и «умоляющих» интонациях, как бы застывающих в ожидании, а в основе

гармонии — неопределенный тритоновый оборот) звучит особенно грустно, почти безнадежно.



Если в разобранных романсах речь шла как бы о современниках Ахматовой и Прокофьева, то последний — *«Сероглазый король»* — переносит нас во времена средневековья — и стихи и музыка стилизованы под старинную балладу. Романс — печальная повесть, снова «осенняя» и по времени действия, и по настроению («вечер осенний был душишен и ал»).

Строится баллада на чередовании контрастных эпизодов. В некоторых из них воплощены переживания молодой женщины, узнавшей от нелюбимого мужа о смерти тайного возлюбленного — сероглазого короля, погибшего на охоте. В других же повествуется о самом несчастье, причем порой «цитируется» речь мужа, судя по всему — ночного сторожа.

Начальный эпизод — Adagio — передает душевную боль, глубоко затаенное горе: сдержанный вокальный речитатив, идущий на фоне оstinатного сопровождения.

Далее — рассказ, в котором появляются острые, «горькие» хроматические созвучия. Есть даже момент гротеска: «портрет» тупого, деловитого, равнодушного к случившемуся мужа (сухие форшлаги в басу, staccato, рубленный ритм, разговорная речь).

Наиболее трогателен эпизод, в котором появляется образ маленькой сероглазой девочки — дочери короля («Дочку свою я сейчас разбуджу, в серые глазки ее погляжу»): ласковая, певучая мелодия,

«колыбельное» покачивающееся движение, прозрачная и нежная фактура:

„Сероглазый король“

42 [Adagio]

Доч - ку мо - ю я сей -  
\_час раз - бу - жу,

Но вновь мрачнеет колорит (*lugubre*), и мы возвращаемся к музыке начального эпизода («нет на земле твоего короля...»). Удивительно простыми, но тонкими средствами передано состояние одиночества скорби...

43 [Adagio]

«Нет на зем - ле тво - е - го

*pp*

ко - ро - ля...

*p* *smorz.*

■

Ахматовский цикл почти лишен элементов символизма — образы его конкретны, чувства естественны, искренни. В связи с обобщенностью настроения,

воплощенного в каждом романсе, элементы «разговорности» подчинены общему развитию мелодики. Конечно, эти черты выражены не во всех романсах в одинаковой степени — порой отдано предпочтение речитативу («Настоящую нежность»), иногда — мелодическому распеву («Память о солнце»). Удачно сочетаются элементы распева и речи в балладе «Сероглазый король».

Странным кажется теперь, что лирическую струю в творчестве Прокофьева в те годы почти не замечали. Возможно, это происходило оттого, что и без Прокофьева лирики в музыке было достаточно, а его лирика — совсем иная, не похожая на ту, что была у предшественников. Кроме того, романсы Прокофьева почти и не исполнялись, чаще звучала его инструментальная музыка. Всем бросалось в глаза прежде всего то новое, что внес в музыку молодой Прокофьев: динамичность, моторная ритмика, свежесть языка, дерзость мысли. Эти черты отмечались — с разных позиций — как ревнителями всего нового в искусстве, так и порицателями новаторства. Романсы, в частности «Ахматки», остались тогда почти незамеченными, и их нежная, сердечная лирика — нераскрытой.

### «Песни без слов»

Относительно мало известен как вокальный следующий цикл — «Пять песен без слов» (ор. 35, 1920), написанный уже за рубежом, во время концертного турне по Калифорнии, частично в Чикаго. Цикл посвящен его первой исполнительнице Пине Ко-

шиц<sup>1</sup>. Пьесы получили большее распространение в их скрипичной транскрипции, сделанной автором под названием «Пять мелодий для скрипки и фортепиано» (ор. 35 bis, 1925)<sup>2</sup>. Причиной малой популярности вокальной версии «Песен» является не столько трудность их исполнения голосом, сколько то, что сам жанр вокализа не очень «привился» в концертной практике.

Первым произведением этого жанра, утвердившимся в репертуаре, явилась «Хабанера» Равеля, написанная еще в начале XX века (1907)<sup>3</sup>. В 1908 году в России появилась получившая известность «Пастораль» без слов И. Стравинского. Но самую большую популярность приобрел «Вокализ» Рахманинова (1914—1915). В 20-х годах Н. Метнер написал Сонату-вокализ (одночастную), чрезвычайно редко исполнявшуюся.

Несмотря на сравнительно малый интерес к этому жанру со стороны певцов и публики, композито-

---

<sup>1</sup> Премьера состоялась в Нью-Йорке 27 марта 1921 года, при участии автора. Соло — И. Кошиц.

В Советском Союзе впервые прозвучали 16 мая 1924 года в Ленинграде, в зале Гос. Академической капеллы, в концерте из цикла «Новая музыка», посвященном творчеству Прокофьева. Исполняли К. Дорлиак и В. Шербачев.

<sup>2</sup> В транскрипции Прокофьев пользовался советами известного польского скрипача П. Коханского. В пьесы введен ряд скрипичных приемов исполнения и фактурного изложения: двойные ноты, октавные удвоения, перенесение тем в более высокий регистр, добавлены пассажи, трели, использованы сурдины и флажолетные эффекты звучности. Но все это сделано в умеренных масштабах и не изменяет основного характера произведений.

<sup>3</sup> В России несколько раньше, начиная с 1904 года, ряд вокализов написал Гр. Крейн, обращавшийся к этому жанру и позднее. Некоторые были изданы и отрецензированы в свое время Н. Я. Мясковским.

ры и в последующие годы уделяли ему внимание<sup>1</sup>.

«Песни без слов» Прокофьева принадлежат к самым сложным произведениям такого рода во всей музыкальной литературе.

Прокофьев не был изобретателем этого жанра, но именно он одним из первых создал «Песни» в виде целостного цикла. Голос трактуется композитором порой почти инструментально, мелодика причудлива, чрезвычайно широка по диапазону (в большинстве пьес регистр простирается почти до двух октав). Гармонический язык характерен свободным, временами непрерывным модуляционным движением. Фортепианная партия подчас настолько трудна, что может соревноваться с многими фортепианными сочинениями Прокофьева.

Но все это не мешает «Песням» быть вокально-мелодичными, яркими и интересными. В этом опусе чувствуется большая стилистическая зрелость автора, проявляющаяся в отборе средств и в законченности структурного замысла каждой пьесы.

■

Первая — *Andante* — одна из самых романтических в цикле. Свободно разворачивается широкая, порой неожиданная в своих поворотах мелодическая линия. Красочны, изысканны созвучия, колеблющиеся между тональными центрами *Es-dur* — *es-moll*. Развитие мысли непрерывно, дано на одном дыхании.

Начальная тема, относительно сдержанная эмоционально, мягко окрашенная (сначала *Es-dur*, за-

---

<sup>1</sup> «Песня Мариамны» М. Гнесина (1924), «Орнаменты» А. Крейна (1927), «Песня Донны Лауры» М. Гнесина (1940), Концерт для голоса с оркестром Р. Глиера (1944), «Вокализ Дездемоны» из музыки к драматическому спектаклю «Отелло» А. Хачатуряна (1955) и другие.

тем отклонение в е-moll и завершение в es-moll), изложена дважды. Именно она определяет основное настроение. Вторая тема, более взволнованная, отмечена характерной модулирующей лейтгармонией: терцовый сдвиг из es-moll в C-dur, повторяющийся далее в других тональностях:

„Пять песен без слов“,

The image shows a musical score for the first system of 'Five Songs Without Words' by Frédéric Chopin. The score is in 4/4 time, marked 'Andante' and 'p'. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a single treble clef staff for the melody and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The second system also has three staves, with the piano accompaniment showing a key signature change from E-flat major to C major in measure 48. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

В своем развитии тема достигает вершинной кульминации, полнозвучной и мощной (*espressivo*, *ff*, *colla parte*, *ritenuto*). Но очень быстро напряжение спадает и появляется начальная мелодия (у фортепиано). Возвращается более мягкий колорит, та же тональная окраска, задумчивые и нежные звучания.

Отметим относительную близость гармонической сферы и общей ткани произведения к одной из фортепианных пьес Прокофьева — Вальсу (*Lento espressivo*, op. 32, 1918).

«Песня» — *Lento, ma non troppo* — выделяется ярким национальным своеобразием. Ее крайние разделы — русские по характеру мелоса, средний — *Rosario mosso* — «экзотический»<sup>1</sup>.

Русская мелодия песенна, диатонична. Фортепианная партия изложена в размеренном движении. Тональность достаточно ясно показана в голосе, но завуалирована свободными ладовыми «переборами» (дорийский а-молл с рядом отклонений), придающими мелодии своеобразную окраску:

„Пять песен без слов“, 2

[*Lento, ma non troppo*]

45

К концу раздела появляется cis-молл — тональность следующего, «экзотического» эпизода (хотя в

<sup>1</sup> Возможно, что образы этого эпизода были навеяны воспоминаниями о поездке Прокофьева в 1918 году из СССР в Америку, которая осуществлялась через Японию, с заходом и остановкой в Гонолулу, экзотическая природа которого произвела на композитора большое впечатление.

ключе стоит пять диэзов, *cis-moll* выявлен достаточно четко). Здесь мелодия частично пентатонного склада, несомненно восточная, но трудно точно определить ее национальную принадлежность. Своим мягким ритмическим покачиванием она напоминает колыбельные напевы:



Затем возвращается музыка первого раздела. Автор завершает пьесу в нежных звучаниях постепенно проясняющегося *a-moll*, на мягких интонациях русской темы.

■ *Andantino, ma non allegro* — самая сложная пьеса цикла. Ее отличают утонченная изысканность вокальной линии, непрерывная смена тональных «мимолетностей». Вначале *es-moll*, постепенно сменяющийся другими тональностями и приводящий в доминанту от *a-moll*, красочные созвучия, переменчивость фактуры. Некоторыми чертами она предвосхищает отдельные романсы следующего опуса, 36.

Страстность, взволнованность настроения выражена в первой же мелодической фразе (*ff, passionato*), начинающейся сразу с *ges* второй октавы:

Animato, ma non allegro

„Пять песен без слов“, 2

47

*passionato*

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a fermata over a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the vocal line with a fermata and the piano accompaniment with a piano dynamic. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Не менее напряженно звучит и «ответная» фраза, полная порывистых, широких скачков. Их чередование сливается в непрерывный поток, постепенно затихающий перед вторым изложением — *Roso più tranquillo*.

Интересно, что теперь мелодия звучит в более протяженных длительностях (четверти вместо восьмых). Изложение ее, к тому же, дано в своеобразном контрапунктическом сочетании — у голоса и у фортепиано (в прежних длительностях) одновременно.

Средний эпизод — *Meno mosso* — несколько спокойнее, прозрачнее по изложению. Несмотря на ме-

нее подвижные басы, музыка тонально неустойчива: неясная, «ускользающая» гармония придает ей хрупкость и мечтательность.

Возвращается взволнованное состояние, которое успокаивается лишь в заключительных тактах (Росо meno mosso, доминанта a-moll).

Среди остальных пьес цикла эта выделяется наиболее свободным внутренним строением, богатой гармонической фантазией, сочетанием эмоциональной горячности и нежной мечтательности.



Совершенно неожиданно для стилистических поисков раннего Прокофьева (подобно «экзотике» второй пьесы) в четвертой — *Andantino un poco scherzando* явственно обозначилась испанская струя. Народно-танцевальный характер проявляется в «гитарном» аккордовом аккомпанементе (почти в стиле равелевской гармонии) и в ритме, родственном сегедилье.

Испанский колорит чувствуется также в интонациях мелоса, причудливо сочетающихся с типично прокофьевскими оборотами и его гармоническими «вольностями»:

„Пять песен без слов“, 4.

Andantino, un poco scherzando

48

pp

con Ped.



Периодическое возвращение первой темы («рефрен») в главной тональности A-dur, ее чередование с более модуляционной второй («эпизод») подчеркивает танцевальную основу пьесы.

Почти непрерывное скерцозное (*leggero*) движение мелодии (преимущественно шестнадцатыми), чередуемое с широкими скачками и раздвинутым регистром, создает для певца специфические трудности, которые, впрочем, совершенно не ощущаются слушателем — пьеса воспринимается как наиболее простая из всех, самая доступная. Ее явственно выраженная танцевальность вносит необходимую эмоциональную разрядку после напряженности предыдущей.



В мир более сложных образов возвращает нас автор в последней «Песне» — *Andante non troppo*.

Удивительно проникновенна начальная мелодия — один из самых выразительных и законченных образцов кантилены в творчестве раннего Прокофьева. Эмоциональная экспрессия сочетается в ней с повествовательностью — не сюжетного, но интимпоэтического плана. Мелодия носит русский характер. Мягко звучит она на фоне спокойного остинат-

ного сопровождения (вначале дорийский h-moll, затем модулирующее движение):

„Пять песен без слов“, 5

40 *Andante non troppo* *p*

*p legato*

*p*



извилистую, но почти никогда не прерывавшуюся полностью. Не связанный текстом, композитор здесь более свободен. Возможно, что этим объясняется их близость к инструментальным пьесам, в частности, в отношении более четкого, простого построения.

Привлечение ряда чисто инструментальных приемов в скрипичную транскрипцию отнюдь не лишило «Песни без слов» ни их мелодичности, ни лирико-романтической настроенности.

### «Пять стихотворений Бальмонта»

Этот камерно-вокальный цикл (ор. 36, 1921), посвященный Лине Любера<sup>1</sup>, замыкает собою первый период творчества Прокофьева в этом жанре.

Все тот же Прокофьев, ищущий новых средств, порой находивший их исключительно удачно, в полном соответствии с образами поэтическими... Прокофьев, в отдельных элементах языка иногда неосознанно следовавший за вокальной лирикой своих современников, в частности Стравинского<sup>2</sup>, но во многом совершенно на них не похожий.

В этом цикле можно найти отголоски тех настроений и образов Прокофьева — лирически-мягких и романтически-приподнятых, которые встречаются в «Двух стихотворениях» ор. 9, в ахматовском цикле, «Песнях без слов». Но его основной эмоциональный

---

<sup>1</sup> Первое исполнение состоялось 24 октября 1923 года в Москве, на музыкальной выставке общества «Международная книга». Исполняли Е. Копосова-Держановская и П. Ламм.

<sup>2</sup> За десять лет до этого Стравинский также написал романсы на стихи Бальмонта, не зная которые Прокофьев не мог.

тонус и образный строй в целом совсем иной, по своей сложности и изысканности частично напоминающий романсы ор. 23.

Тема заклинаний, а также антитеза мрака и света, почти всегда с преобладанием последнего — таков основной круг образов большинства стихотворений цикла. Они претворены в своеобразной поэтической символике, с присущей Бальмонту словесной оркестровкой — то приглушенно-таинственной, то трепетно-воздушной, то сумрачной.

Собственный гармонический язык Прокофьева и круг его интонаций, уже откристаллизовавшиеся в Третьем фортепианном концерте, здесь используются им несколько импровизационно. Но есть несомненная общность некоторых страниц Концерта с отдельными фрагментами романсов этого цикла<sup>1</sup>.



Настороженно-таинственная и одновременно взволнованная атмосфера свойственна романсу «Заклинание воды и огня» (*Un poco agitato*). Поиски белого камня, на котором есть вода, при слабом свете огня, несомого в руках, — таково внешнее содержание стихов. Но тайна, окружающая тех, кто ищет камень, ночная тьма, осторожность —

Иди тихонько  
( . . . . . ),  
Следи, чтоб свет наш не погас,  
Чтобы вода не пролилась, —

---

<sup>1</sup> Одна из вариаций второй части Концерта (четвертая), например, так же изысканна, как музыка некоторых романсов, в частности эпизоды из первого и второго, и близка им импровизационно.

все говорит о магической силе, которой обладают вода и огонь, символизирующие жизнь:

Мы свет несем, мы свет несем,  
Рабы нам Ночь со Днем.

Романс построен свободно, на «сцеплении» нескольких лейтмотивных характеристик, которые отличаются зыбкой тональной атмосферой и декламационной природой вокала.

Основной мотив — «Иди тихонько» — пронизывает сочинение от начала до конца, как некое заклинание. Голос робко спускается по полутонам, фортепиано выразительно оттеняет его модулирующей лейтгармонией, которая все время появляется в разных тональностях (оборот из нескольких лейтгармоний), обычно «замаскированных». Лишь в последнем кадансе явственно выявлен *a-moll*.

„Заклинание воды и огня“

51 *Un poco agitato* *p*

*p*

*cresc.*

свет за- жгу, я свет за- жгу, на

э - том бэ - ре - гу.

И - ди ти - хонь - ко.

Вторая лейтхарактеристика связана с изобразительным моментом: журчанием воды, певидимой во тьме (ажурные всплески фортепиано). Вкрадчивые поначалу интонации голоса сменяются призывными:

52 [Un poco agitato]

(ту) да. На бе - лом кам - не есть во - до, на

Почти весь романс выдержан в приглушенной звучности, с отдельными умеренными и короткими вспышками в начале некоторых строф. Особенной таинственности и нежности автор достигает в самом конце: голос, призывающий, «предупреждающий» — «Иди тихонько» — как бы замирает, теряясь где-то во тьме.



Идея стихотворения «Голос птиц» — сравнение различных птиц, пение которых может направить человека на добро или зло: ласточка, соловей, кукушка — своего рода символы.

Сочинение носит повествовательный характер, поводом к чему могла послужить первая строка стихотворения:

От ласточки до соловья вся повесть малая моя.

Прокофьев обращается с рифмованными строками довольно свободно, создавая капризно-изменчивую линию мелодической декламации, не столь певучую, как бальмонтовские строфы (впрочем, именно в данном стихотворении музыкальность поэзии Бальмонта не так ярко представлена). Аналогична и роль фортепиано, в основном иллюстративная, с довольно сложной и часто меняющейся фактурой: подражание щебесту птиц, отдаленно напоминающее некоторые «птичьи» мотивы из «Гадкого утенка», но более обобщенного типа. Впечатление же от пения соловья передано наиболее мелодичной фразой солиста, совсем без изобразительных приемов: в этом проявляется философский подтекст сочинения.

Тональное движение почти совершенно неуловимо: цепь «блужданий» с отдельными характерными

лейтсопоставлениями мажоро-минора, которые повторяются эпизодически в разной тональной окраске (E-dur — e-moll, Es-dur — es-moll и так далее).

Ведущий лейтмотив, которым начинается произведение (у фортепиано соло, в дальнейшем влетающий в общее движение и контрапунктирующий голосу), играет психологическую роль. Его изломанно-хроматическая линия как бы характеризует переменчивость настроений, которая неизбежно возникает от вслушивания в различные голоса природы:

53 *Andantino pastorale* „Голос птиц“

*p*

*p*

Композитор неоднократно возвращается к мотиву, давая его на одних и тех же звуках (его тональная природа неясна) и лишь в кульминационном эпизоде (со слов: «В той песне, что любовь зовет») начинает «сдвигать» по большим терциям вниз, что придает музыке особенно взволнованный характер.

В конце заключительного эпизода — *Più lento*, — в котором подводится морализующий итог:

И знай, что святость гнезд дорóга  
До звезд, до солнца и до бога, —

лейтмотив появляется опять на первоначальных звуках («терцовый круг» замыкается). Но на этот раз он впервые звучит на ясно ощутимой тональной педали а-молл (*Meno mosso*)<sup>1</sup>. Однако автор верен себе: доминантовая звучность последнего такта не дает тонального завершения, оставляя простор воображению...

И все же импровизационное, переменчивое по настроению сочинение в коде приобретает спокойно-торжественный характер.

■  
 Наиболее ярко выражен контраст света и мрака в романсе «*Бабочка*». Легкая, желтокрылая, воздушно-порхающая, она символизирует беспечные и светлые моменты жизни — мимолетные, краткие.

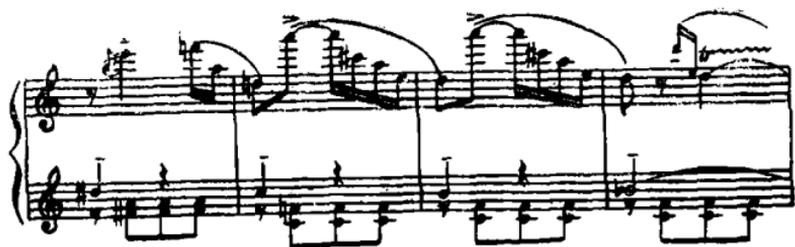
Этому образу противопоставляются размышления о тягостных, черных ночах и боль души, «рассеченной мечом» жизненных бурь.

Первый раздел — *Un poco allegretto. Con grazia* — подлинное скерцо для фортепиано и голоса — изящное, грациозное. Оно почти неопределимо в своем изменчивом и непрерывном тональном движении:

„Бабочка“

*Un poco allegretto. Con grazia*

<sup>1</sup> Так же непредвиденно появлялся а-молл и в канансе предыдущего романса.



Лишь в репризном разделе дан намек на C-dur.  
 Второй раздел — *Meno mosso* — вторжение контрастного состояния. Он погружен в сумрачный колорит *b-moll*, который возникает в глухих аккордах басового регистра (до сих пор басовой опоры не было):

55 [Un poco allegretto] *doloroso*

O, как

[*legato*]

*pp*

тЯ - ГОСТ - МЫ - НО -

*cresc.*

*cresc.*

чи люд - ски - е и

чер - ны - в.

tr

Начинаясь с затаенной звучности (*pp*, *doloroso*), на фоне оstinатного, уже бывшего ранее, но теперь замедленного движения, музыка драматизируется и достигает яркой кульминации на заключительной фразе.

Но эмоциональный «взрыв» спадает, как бы изживая себя в длительном затухании...



«Помни меня!» («малайский заговор для памяти») — романс весьма интересный. Основная мысль

стихотворения, бесконечно повторяемая, — «Помни меня!» — связана со своеобразной экзотикой образов:

Я принес тебе вкрадчивый лист,  
Я принес тебе пряный бетель, —

и с колористической звукописью, привлеченной для обрисовки стихийных явлений природы:

Если гром загремел  
(. . . . .),  
Если ветер свистит  
(. . . . .),  
Если в небе сверкают огни.

В музыке Прокофьева и экзотика, и колорит стихов получили яркое претворение. Повторение одной и той же мысли на постепенном эмоциональном нагнетании нашло выражение в широком развороте музыкальной формы, нигде не прерывающейся и скрепленной лейтмотивом (он появляется на протяжении романса пять раз). Эта короткая и необычайно простая по своей мелодико-ритмической основе попевка и придает всему сочинению условно «малайский» характер:

56 [Andante] „Помни меня!“

Я при - нес те - бе вкрад - чи - вый лист,

Лейтмотив звучит только у фортепиано, вокальная же партия независима от сопровождения и строится главным образом на речевых интонациях.

Лишь в моменты подъема появляются напряженные, более мелодизированные фразы с широкими интервалами, скачками.

Общая линия развития основана на постепенном гармоническом и фактурном усложнении, которое сочетается с динамическим нарастанием звучности. От чистой диатоники первого изложения лейтмотива и вкрадчиво-мягких, чарующих интонаций голоса, композитор ведет нас через все более сложную его гармонизацию и настойчиво властные мелодические обороты к политональным паслоениям и интонациям приказа-заклинания.

87 [Andante]

Солн\_це встает ли, пом\_ни ме\_ня,

Кульминация дается на словах: «Если Солнце идет за Луной, будь всей памятью вместе со мной».

Наибольшей «нарядности» гармоническое одеяние лейтмотива достигает в заключительном эпизоде (*pp*, *molto tranquillo*). Начинаясь опять с вкрадчивых и таинственных звучаний (*misterioso*, «Стук, стук. Это я прихожу») на колеблющейся басовой педали *d*, лейтмотив вплетается во все более изысканные созвучия (несколько равелевские по характеру) и сопровождается нежными переливами «арфных» аккордов:

(ог. ня). Ду - шу чув - ству - ешь?

Бурное и краткое crescendo, неожиданный взлет голоса («Помни меня!») и романс обрывается непредвиденным поворотом в *C-dur*.

Тема заклинания, перекликающаяся по своему общему замыслу с первым романсом цикла («Заклинание воды и огня»), здесь воплощена в более развернутой форме и красочной «оркестровке». Достаточно сравнить остающуюся неизменной романтическую лейтгармонию первого и экзотический лейтмотив второго, с его богатым колористическим обрамлением.



Дикий и угрюмый пейзаж морского побережья, часто встречающийся в Бретани, возможно, навеял поэту и композитору мрачные образы последнего романа «Столбы» (*Andante lugubre*). В воображении слушателя как бы оживают приметы глубокой старины, вызванные фантазией поэта: никогда не затихающий, извечный гул моря (низкий, глухой басовый регистр, преобладающий в музыке); тяжелые, навеки кем-то высеченные из камня столбы

(остинатный лейтмотив в размеренно тяжеловесном ритме, на педали *As*); медленная, гнетущая однообразием поступь работ (траурно-маршевый ритм на выдержанной лейтгармонии уменьшенного септаккорда)<sup>1</sup>:

„Столбы“

59 [Andante lugubre]

При мо - ре

чер - ном сто - ят стол -

*P pesante*

<sup>1</sup> Характерная деталь — при общей тональной неопределенности музыки, композитор завершает сочинение на созвучии хотя и неустойчивом, но (как и в ряде других случаев) с определенной направленностью: здесь это еще один вариант доминанты *a-moll*.



Далее, несмотря на смену регистра и движения (Мено mosso,  $\frac{6}{8}$ ), на бóльшую экспрессию вокала, мрачный колорит не рассеивается: в этом заброшенном крае земли смены времен года идут безразличной чередой, ибо все живое — и звери, и птицы — в нем тоскует и гибнет.

В целом сочинение оставляет по-своему сильное, но мрачное впечатление, контрастирующее с настроением остальных романсов цикла.



Теперь, когда по истечении многих лет происходит как бы пересмотр всего наследия Прокофьева, нам более отчетливо, чем современникам молодого композитора, видно, каким сложным был процесс созревания собственного стиля и поисков своей темы в камерно-вокальном жанре.

Прежде всего бросается в глаза неоднородность плеяды вокальных сочинений, созданной Прокофьевым с 1909 (включая хор «Белый лебедь») по 1921 год. Эта разноликость проявляется в жанровом облике сочинений, их стилистической неровности и степени художественной ценности. Тем не менее они объединены одним весьма существенным свойством — лиризмом, который в инструментальных сочи-

нениях тех лет был представлен, пожалуй, недостаточно широко.

С каким кругом образов связаны «Стихотворения» молодого Прокофьева?

Мы видели, что они весьма разнообразны. Часть их относится к области лирики, не локализованной точным временем и местом действия: хор «Белый лебедь», «Два стихотворения» (ор. 9), «В моем саду» (из ор. 36), некоторые «Песни» (из ор. 35).

Другие же навеяны поэзией, связанной с Петербургом. Но некоторые «Стихотворения» из ор. 23 показывают как бы изнанку этого прославленного своей красотой города: бедную радостями жизнь обитателей чердаков и образы зла, порожденного бездушностью каменной столицей («Под крышей», «Серое платье»).

Интимная струя «осенних» ахматовских романсов, с их хрупким и тонким лиризмом, передает также «петербургскую», но иную, более опозитизированную атмосферу («Солнце комнату наполнило», «Здравствуй», «Настоящую лезность»). Исключением является стилизованная «декорация» своеобразной баллады «Сероглазый король».

Совсем иной мир образов и чувств, более отвлеченный, отчасти связанный с культом «чистой» красоты, представлен в романах «Доверься мне» (ор. 23), «Голос птиц» и «Бабочка» (ор. 36).

Экзотические мотивы нашли воплощение в некоторых «Песнях без слов» (середина второй, четвертая), а также в символических образах заклинаний и заговоров («Заклинание воды и огня», «Помни меня» из ор. 36).

Несколько особо стоит романс «Столбы» — своего рода «зовы древности», преломленные в масштабах камерного жанра, — перекликающийся с кантатой

«Семеро их». Это сочинение (как и названная кантата, а также большинство «Сарказмов») принадлежит к числу тех, в которых сказались «поиски сильных средств для выражения сильных эмоций», как говорил сам Прокофьев.

Автор отрицал наличие гротесковой линии в своем творчестве, но мы не можем полностью согласиться с этим. Типичным примером гротескового письма является «Кудесник» (из ор. 23).

В тех случаях, когда перед Прокофьевым стояла конкретная образно-поэтическая задача, композитор находил и более ясное, простое ее музыкальное решение (хотя и в разном роде). Таковы, в частности, почти все романсы ахматовского цикла, близки к ним «Песни без слов».

Уникальна во всех отношениях сказка «Гадкий утенок» — по-своему романтическое, поэтическое и в тот период одно из самых русских по характеру сочинение. Разбирая позже основные пути, по которым развивалось в те годы его творчество, Прокофьев совершенно не коснулся именно этого существеннейшего свойства своей музыки: русского национального элемента. А между тем, именно с ним в юности (да и впоследствии) была связана в своей большей части лирическая и наиболее мелодичная струя музыки Прокофьева. Русское начало выявлялось хотя не очень интенсивно, не всегда осознанно и систематично, но тем важнее проследить его проявления. Во многих лучших страницах инструментальных и вокальных сочинений раннего Прокофьева звучит русский мелос, основанный на диатонике ладового характера, преломлены разговорные интонации, идущие от русской речи. Здесь и отдельные эпизоды из Второго и Третьего фортепианных концертов, Второй и Третьей сонат, некоторые «Мимо-

летности», «Сказки старой бабушки» (ор. 31). В вокальных опусах, в первую очередь, — «Гадкий утенок», вторая и пятая «Песни без слов», «Память о солнце».

Заметим, все же, что русское народно-песенное творчество в тот период не интересовало Прокофьева. Композитор обратился к его оздоравливающим истокам позже — сначала эпизодически, затем более постоянно. Но это — тема следующей части книги.



Какие же черты стиля можно отметить в романах первого периода, как собственно Прокофьевские? Хотя композитор называл себя «учеником собственных идей», эту мысль нельзя принимать без оговорок.

Правда, Прокофьев с самых первых опусов стал «шагать» поверх всего дозволенного в классах консерватории, опережая не только своих учителей, в частности, Римского-Корсакова, но даже тех, кого тот же Римский-Корсаков считал уже переходящим границы возможного в искусстве: Дебюсси, Равеля. Но стиль Прокофьева складывался не постепенно и методически, как стиль Скрябина или Стравинского, а более извилистым путем, стихийно и как бы чересполосно. Сосуществование простых, традиционных и крайне «левых» средств выразительности — не редкость в его музыке. Преимущество приемов (в основном гармонических), идущих от Римского-Корсакова; освоение некоторых элементов стиля Равеля (по линии ладово-диатонического мышления); непреднамеренное восприятие приятностей и сложностей раннего Стравинского; в то же время, дальнейшее развитие новаторских для своего времени приемов Мусоргского (вокально-речевые интонации, декла-

мационный распев, жанрово-характерные моменты, тип музыкального рассказа)<sup>1</sup> — все это в своей творческой лаборатории Прокофьев, в конечном счете, переплавлял в собственное, индивидуальное. Музыкальный символизм был для него явлением эпизодическим, неорганичным и преходящим. Отдавая дань увлечению современной ему поэзией, Прокофьев вносил в ее музыкальную интерпретацию новые ритмы, динамику, моторность и энергию, свободу гармонического мышления, сочетаемую с неслыханным мелодическим новаторством. Наполняя сочинения своим неизменным оптимизмом, он окрашивал даже символистскую поэзию подчас в неожиданные, яркие и жизнерадостные тона.

Новаторство композитора в области музыкального языка проявлялось, главным образом, в трактовке тональности: во внезапности переходов, далеких сопоставлениях, частых отклонениях, «непоседливости», иногда импровизационности. Сказывается оно еще в своеобразии фактуры: на первый план выступают попеременно то гармоническая, то полифоническая.

До Прокофьева гармония усложнялась путем или хроматизации или своеобразного «наращивания» (наслоения, призвуки). Функциональная логика при этом сохранялась и легко обнаруживалась под пышным декорумом. Типичен в этом отношении Равель — в его музыке бас точен, гармонически ясен, «классичен».

Своеобразие музыкального стиля Прокофьева выражается в причудливом сочетании подчеркнуто-

---

<sup>1</sup> До Мусоргского поиски правдивой и характерной омузыкаленной речи встречаются в творчестве Даргомыжского, в частности, в песнях «Червяк», «Гитулярный советник».

классической функциональности с экскурсами в область свободной, не подчиняющейся сковывающим ограничениям гармонической фантазии. Это сочетание можно встретить у него часто внутри одного и того же опуса.

В эпоху, когда гармония чрезмерно усложнялась хроматизацией, Прокофьев писал в основе диатонически, хотя на первый взгляд его поиски новых выразительных ресурсов производили иное впечатление. В сущности, это было характерное для композитора расширение области диатоники, позже доведенное им до включения в диатонический лад всех 12 ступеней темперированного звукоряда. В романах слав разнородных элементов представлен в более смягченном виде и контрасты не так заметны, хотя, конечно, стиль их не мог быть одинаковым: частично он еще неровен, но во многом вполне определившийся, типично прокофьевский.

Известно, что намерение писать музыку мелодичную свойственно было композитору — он подчеркивал это постоянно в своих высказываниях. Но так как Прокофьев одновременно искал собственных оригинальных средств выражения, то музыка его далеко не всегда казалась слушателям мелодичной.

Желание омузыкалить текст по-новому, не подражая предшественникам, привело не только к замене наименования жанра (не «романс», а «стихотворение»), но к поискам новых вокальных средств выразительности. Их требовали иное стихосложение, своеобразие метрики и ритма. Порой это приводило к некоторой неуравновешенности в применении речитатива, распевной декламации и кантиленного мелоса в одном сочинении.

Наиболее заметно «сталкивание» этих приемов в романах на стихи, близкие к прозе («Под крышей»,

«Серое платье»). В сказке «Гадкий утенок», написанной на поэтичнейшую прозу Андерсена, синтез получился удивительно органичным. А в «стихотворениях», отмеченных музыкальностью самой поэзии («В моем саду», «Солнце комнату наполнило», «Память о солнце»), декламационный распев и кантилена как бы сливаются в мелодике нового типа, неповторимо оригинальной.

Но мелодика Прокофьева, если даже она непрерывна в своей причудливой текучести, не всегда строится на повторяющихся мотивах, которые можно было бы определить как основную мелодическую тему произведения. Впрочем, элементы такой повторности встречаются, хотя и не всегда в буквальном виде. Мелос этого характера мы находим в тех сочинениях, где сами стихи более певучи и как бы классичны по структуре («Два стихотворения» ор. 9, первый, третий и пятый романсы из ахматовского цикла, «В моем саду» из ор. 23 и почти все «Песни без слов»).

Особенность романсов Прокофьева, вытекающая из его новаторских поисков — их свободная композиция, отчасти связанная с вольной разбивкой стиха. Иногда это зависит просто от смыслового прочтения стихов: мысль, начинающаяся на одной строке, захватывает начало следующей, не совпадая с рифмованными окончаниями. Но порой такая свободная расстановка строк диктуется чисто музыкальными закономерностями, что ведет к своеобразию формы, ее относительной самостоятельности и независимости от стихосложения.

У Прокофьева часто не вокальная линия определяет характер музыки, а общая атмосфера, создаваемая гармоническими созвучиями, тональной неустойчивостью, переменной фактурой фортепианной

партии. Вокал же — омузыкаленная речь, декламационный распев, либо сложный мелодический рисунок кантилены — свободно интонирует поэтический текст, вплетаясь в общую ткань произведения, как один из ее узоров. Но, когда нужно, голос выходит на первый план, акцентируя внимание на отдельных словах или фразах.

Как ни парадоксально на первый взгляд, особенно мелодичными из вокальных сочинений этого периода являются «Песни без слов» — некоторые из них можно назвать, действительно, почти песенными. Это закономерно: здесь композитор не был связан структурой стиха, его смысловой композицией и не искал новых путей музыкального претворения слова.

Характерный, яркий и своеобразный вокальный стиль романсов Прокофьева родился из стремления противопоставить традиционной романсовой мелодике новый тип вокального мелоса.

Это происходило одновременно с аналогичными поисками обновления мелодических интонаций и в его инструментальной музыке.

Своими лучшими вокальными произведениями 1910—1921-го годов молодой Прокофьев внес драгоценный вклад в развитие камерно-вокального жанра начала XX века.

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ

СОЧИНЕНИЯ 1930—1950-х годов

---

### Поиски новой темы

Следующие сочинения Прокофьева для голоса и фортепиано появились после 9-летнего перерыва. Это были обработки двух русских народных песен, сделанные в 1930 году и изданные в Париже без указания опуса: «Снежки белые» и «На горе-то калина».

Обращение к русскому фольклору, на первый взгляд казавшееся неожиданным, несомненно было связано с назревающей потребностью вернуться на родину — с 1927 года композитор постепенно вживался в советскую действительность (концертные поездки 1927, 1929 годов).

В творчестве Прокофьева наступает новая пора: иные образы волнуют его воображение, другие темы берутся в основу замыслов. Претерпевает изменения и его музыкальный язык — совсем в ином направлении ищет Прокофьев обновления своих выразительных средств.

Вокальные сочинения, написанные с середины 30-х годов, настолько отличны по жанровой направ-

ленности и стилю от тех, что были созданы по 1921 год включительно, что представляют собой совершенно самостоятельную область. Инструментальная музыка в эти годы еще во многом остается почти такой, какой была прежде, в сочинениях же, тесно связанных со словом, автор невольно следует за характером текста — новые поэтические образы находят иное стилистическое претворение в его творчестве.

Мир поэзии, к которой обращается теперь Прокофьев, очень далек от символики, утонченности и изысканности избираемых прежде стихотворений. В его «Стихотворениях» нашли отражение характерные черты и внутренний облик самых различных людей: юные влюбленные, утонченные женщины, поэты, грезившие о мировых катаклизмах, бедняки, с душой тянущейся к солнцу, сказочные персонажи — «очеловеченные» птицы, животные...

Сочинения 1930 — начала 1950-х годов также неоднородны и могут быть сгруппированы в различные «тетради». Но теперь они объединяются не по опусам (хронологически) и не по циклам (на стихи одного поэта или родственных между собой поэтов), а по жанровым признакам.

Прежде всего бросается в глаза, что в длинном перечне сочинений этого периода нет ни одного опуса, который назывался бы «Стихотворения». Музыкальные стихотворения теперь сменились песнями и романсами, что явилось отражением иного характера поэзии и ее трактовки. Как мы уже говорили, наименование «стихотворение» появилось в связи с желанием отмежеваться от традиционного романса XIX столетия и подчеркнуть новое для своего времени прочтение стихов. Но, конечно, изысканность этого названия была известной

данью тому времени, когда утонченность в искусстве особенно ценилась. Возвращение к романсу, а тем более, обращение к песне означало демократизацию жанра вокальной лирики и было результатом приобщения композитора к советской музыкальной культуре<sup>1</sup>.

Как известно, первой работой Прокофьева по возвращении на родину была музыка к кинофильму «Поручик Киже» (по повести Ю. Тынянова, режиссер А. Файнциммер, Белгоскино, 1933), из которой автор создал вокально-симфоническую сюиту того же названия (ор. 60, 1934). Сам композитор причислял в те годы музыку «Киже» к «легко-серьезной», доступной неподготовленному слушателю. В наибольшей степени это относится к двум вокальным номерам — романсу «*Стонет сизый голубочек*» и гусарской песне «*Тройка*». Романс вошел в концертный репертуар и получил самостоятельную жизнь в авторской версии для мужского голоса и фортепиано.

Начнем разбор именно с этого сочинения, поскольку обработки народных песен 1930 года автор позже присоединил к серии других аналогичных произведений, составивших вместе самостоятельную тетрадь.

«Стонет сизый голубочек» — стилизация русского бытового романса конца XVIII — начала XIX столетия. Элемент острого гротеска, столь характерный для всей музыки «Киже», именно в романсе отсутствует — это чисто лирический фрагмент. Но чувствительность «домашней лирики» названной эпохи

---

<sup>1</sup> Подчеркивая разность наименований, мы должны учитывать, что в обиходе романсами называют и те сочинения, которые автор называл «стихотворениями». Это, однако, не стирает разности между характером произведений.

дается композитором с оттенком легкой иронии. Сам текст романса, принадлежащий поэту И. Дмитриеву, — образец сентиментальной поэзии, с ее «голубочками», «бабочками» и тому подобными атрибутами. Подлинный напев в свое время популярной песни Прокофьев не использовал, но в собственной музыке метко схватил характерные приметы бытовой лирики и атмосферу домашнего музицирования того времени: «гитарные» переборы в аккомпанементе, заунывные интонации напева, в котором элементы крестьянской песни — ладовости и распева — соседствуют с четким ритмом и квадратностью структуры, типичными для городского фольклора.

Крайние разделы романса — *Andante (g-moll)* и *Andante come prima* (тоже *g-moll*) особенно близки к простодушной бытовой лирике, являясь своего рода образцом «музыкального досуга».

Больше прокофьевских «ухищрений злобы», как сказал бы Глинка, в среднем разделе — *Allegretto, Poco meno del doppio*. Здесь дух воспроизведенной Прокофьевым эпохи и его собственный стиль слились органично в целостное музыкальное единство. «Прокофьевское» проявляется в обычных для него тональных сопоставлениях (отклонения в *b-moll*, *es-moll*), гармонических «колкостях», в забавных подголосках и репликах аккомпанеента, контрапунктирующих с голосом, в звукоизобразительных моментах («всхлипывания», «порхания»), а также в некоторых деталях варьированного изложения основной мелодии. В самом конце романса, когда, казалось бы, пора «смирно» утвердиться в *g-moll*, неожиданно появляется далекая тональность *fis-moll* («Улетел далеко прочь»). Композитор возвращается обратно самым удивительным образом — через мелодический оборот. Этот последний росчерк про-

кофьевского стиля как бы окрашивает романс особым цветом.

Все отмеченные приемы, искусно вплетающиеся в простодушный топ незамысловатой мелодии, придают излияниям чувствительного сердца чуть иронический оттенок.

Несмотря на огромную разность музыкальных образов, от романса «Стонет сизый голубочек» можно протянуть нити к песне девушки «Отзовитесь, ясны соколы» из кантаты «Александр Невский», также рожденной кинофильмом (шестая часть «Мертвое поле»<sup>1</sup>).

В обоих случаях композитор обращался к русским национальным истокам. Работа в кино вела композитора от острой сатиры на русский придворный быт эпохи Павла I к величавому народному эпосу из времен монгольского ига и нашествия крестоносцев в XII веке. В первом случае имела место тонкая стилизация русского городского фольклора, его чувствительной струи; во втором — глубокое постижение героического и мужественного духа русской женщины, раскрытого через торжественно-строгую лирико-эпическую песню. В отличие от романса «Стонет сизый голубочек», песня девушки из «Невского», неотрывно связанная с оркестром и целостным симфоническим замыслом кантаты, не стала сольным концертным номером. Но именно от нее, в свою очередь, протягиваются нити к «Русским на-

---

<sup>1</sup> Эта песня, а также два хора из кантаты — «Вставайте, люди русские!» и «А и было дело на Неве-реке» имелись в авторской версии для одного голоса с фортепиано, но в таком виде не получили распространения. (Об этой кантате смотрите соответствующую главу в книге: Н. Рогожина. Вокально-симфонические произведения С. Прокофьева. М., «Советский композитор», 1964.

родным песням», самому оригинальному по жанру вокальному опусу Прокофьева.

## Пушкинские страницы

1936 год прошел под знаком Пушкина: советские музыканты готовились отметить 100-летие со дня смерти поэта. Прокофьев работал над музыкой к фильму «Пиковая дама» (ор. 70) и спектаклям «Борис Годунов» (ор. 70 bis) и «Евгений Онегин» (ор. 71). Но ни одна из этих постановок не осуществилась и впоследствии композитор использовал музыку в других крупных сочинениях. «Встречи» Прокофьева с Пушкиным этим не ограничились: в том же году была написана триада романсов для голоса с фортепиано (ор. 73)<sup>1</sup>.

Многие советские композиторы писали в том же году пушкинские романсы. Среди них были значительные удачи и даже выдающиеся образцы. Но большинство авторов шло по проторенному пути, продолжая линию русского лирического романса, освященного традицией. Типичный пример этого рода — «Закливание» Шапорина.

Прокофьев был одним из самых первых композиторов, попытавшихся внести в музыкальную интерпретацию пушкинской поэзии нечто новое<sup>2</sup>. Но

---

<sup>1</sup> В 1933 году для спектакля «Египетские ночи» Прокофьев написал монолог для чтеца с оркестром на слова Пушкина «Чертог сиял».

<sup>2</sup> В этой связи можно назвать Г. Свиридова, в романсах которого, написанных в 1935 году, есть также новый подход к творчеству Пушкина. Однако в них пушкинское начало проявленное лишь в молодом задоре, непосредственной радости жизни нашло неполное отражение.

то, что вносил композитор, не должно было нарушать гармоничности пушкинской поэзии, классической ясности и стройности его стиха, пластичности ритма, особой напевности речи. Стремясь к этому идеалу, Прокофьев был на правильном пути. Так как эта триада была единственным опытом вокального претворения пушкинских образов, к сожалению не имевшим продолжения, не нужно искать в ней целостного, многостороннего воплощения поэзии Пушкина. Однако мы были вправе ожидать более оригинальной встречи двух эпох.

Как определить тот ракурс, который избрал композитор для музыкального воплощения Пушкина? Пожалуй, можно сказать, что Прокофьев постигает дух пушкинской эпохи не через поэзию, а через музыку — мы имеем в виду Глинку. Прообразом для Прокофьева является «глинкинский Пушкин», то есть преломление его поэзии в музыке Глинки. Однако Прокофьев не просто подражает Глинке, но дает в романсах своеобразно обновленное воссоздание пушкинско-глинкинской музыкальной атмосферы.

Романсы Прокофьева не обладают, на первый взгляд, самым главным свойством глинкинской лирики — его вокалом, пластичной и гибкой, легко поющей мелодией. Как и во многих «стихотворениях» Прокофьева, здесь в вокальной партии преобладает речитативно-декламационный склад, а порой она носит инструментальный характер. По сравнению с Глинкой, у Прокофьева не всегда пластично отделаны детали, но по глинкински прозрачно изложено фортепианное сопровождение. Конечно, много в романсах типично прокофьевских приемов — несколько более угловатых, чем допускают стихи Пушкина, и более смелых, чем у Глинки, далеких от его музыкального «словаря». Есть у Прокофьева

и более глубокие психологические нюансы, именно романсам Глинки не очень свойственные.

А вместе с тем «глинкинское» в них неизменно присутствует: оно чувствуется в высокой этической настроенности музыки, в ее задумчиво лирическом тоне, сочетаемом с эмоциональной сдержанностью.



Триада открывается романсом «Сосны»<sup>1</sup>. Основное настроение — задумчивость, размышление (*Andante meditativo*, e-moll,  $\frac{6}{8}$ ). И всюду приметы минувшей эпохи сочетаются с новыми чертами. Мерно и неторопливо течет музыкальная мысль. Изгибы вокальной мелодии — в целом мягкие — в отдельных случаях не лишены угловатых поворотов. Большие расстояния между верхним и нижним регистрами фортепиано создают пространственные ассоциации — это также один из характерных прокофьевских приемов:

60 [Andante meditativo] „Сосны“

The image shows a musical score for the beginning of the romance 'Сосны' (Pines) by Prokofiev. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a lower piano accompaniment at the bottom. The tempo is marked 'Andante meditativo' and the key signature is E minor. The score shows the first few measures, with a large interval between the vocal line and the piano accompaniment, illustrating the 'spatial associations' mentioned in the text.

<sup>1</sup> Название заимствовано из послереволюционного издания сочинений Пушкина под ред. В. Брюсова. Композитор взял первые 10 строк стихотворения.

Уж де сять лет у

шло с тех пор,

Психологическая вершина романса совпадает со строками стиха, в которых заключено зерно поэтического отрывка:

И сам, покорный общему закону,  
 Переменился я — но здесь опять  
 Минувшее меня объемлет живо.

Нахлынувшие воспоминания завладевают воображением:

И кажется — вечер еще бродил я в этих рощах.

Для этого эпизода характерны далекие тональные отклонения, более свободное движение мелодии.

Можно полагать, что романс носит автобиографический характер. Мнение это имеет основания: у Прокофьева не так уж много страниц музыки,

связанной с размышлениями, воспоминаниями, погружением в глубины тайных дум и чувств — лирических остановок, островков тишины в бурном потоке его звуковых образов.

Романс завершается непредвиденной последовательностью как бы блуждающих, внетональных сочетаний, звучащих странно и несколько сурово. Постепенно колорит светлеет, звучность смягчается и затихает.

Образы пейзажной юности внесли мир и успокоение в сердце много пережившего человека...

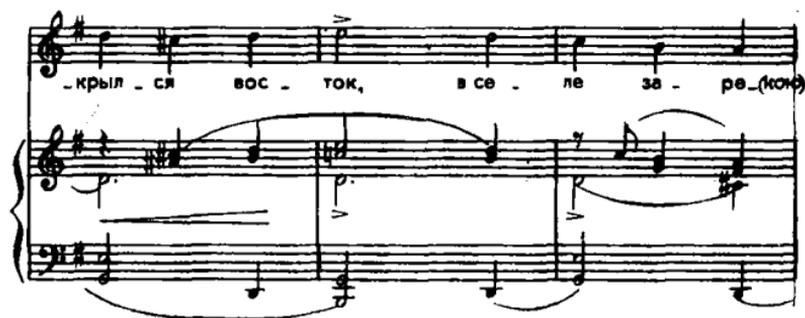
В изящном ритме вальса написан романс «*Румяной зарею покрылся восток*». Слияние вальса и пасторали (*Allegro pastorale*, G-dur) передает ту идиллическую образность, которая в этом раннем стихотворении Пушкина является своеобразным продолжением пастушеских сюжетов в духе XVIII столетия.

Основная тема — тонкая стилизация мелодий Глинки — рисует облик юной пастушки:

„Румяной зарею покрылся восток...“

61 *Allegro pastorale*

Ру - мя - ной за - ре - ю по -



Наивной и простодушной музыке Прокофьев придает свежее и современное звучание сопоставлением далеких тональных красок (G-dur, As-dur), чуть заметными вариантами в изложении темы.

В среднем разделе полностью меняется все — тема, движение (*Moderato scherzando*), размер, фактура, появляется быстрая смена легких аккордов (*staccato*).

Сюжет разворачивается в духе любовных пастушеских идиллий — встреча двух юных сердец, внезапная любовь...



Вальсовые ритмы, столь характерные для вокальной лирики Глинки, преобладают в триаде. Уже в «Соснах» движение на  $\frac{6}{8}$  напоминает медленный вальс.

Откровенно присутствует ритм вальса в пасторали «Румяной зарею». Свойствен он и третьему романсу — «В твою светлицу» (*Andante tenero*, Es-dur,  $\frac{3}{4}$ ). Для Прокофьева юных лет вальсовый ритм не был типичным. Претворение этого ритма в триаде разнообразно.

Поначалу кажется, что сочинение написано для фортепиано — так существенна в нем роль этого инструмента: большое вступление и заключение обрамляют собою вокальный раздел:

82a *Andante tenero* „В твою светлицу“

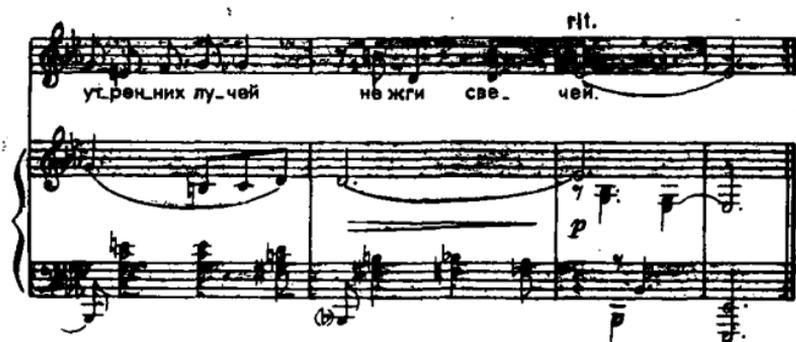
*mf*  
*dolce*  
*p*

Как обычно, больше «прокофьевизмов» в среднем эпизоде романса с речитативной мелодией солиста. Особая выразительность придана синкопированному движению аккордов.

Весьма существенный штрих: после репризы первой темы, прозвучавшей у фортепиано соло, вступает голос, повторяя еще раз заключительные слова стихотворения:

82b [*Andante tenero*]

*mf*  
Де пер - вых  
*p*



Стихотворение это прощальное, грустное. Но композитор касается его психологического подтекста лишь на один момент. Все остальное звучит сдержанно, объективно. Такая обобщенная трактовка поэтического образа очень близка глинканской эстетике<sup>1</sup>.

Несмотря на несомненную привлекательность и своеобразие цикла, пушкинская струя в вокальном творчестве Прокофьева осталась лишь намеченной, не получив полного раскрытия.

Более плодотворной оказалась творческая встреча с Шекспиром. Балет «Ромео и Джульетта» в каком-то смысле даже родственнее пушкинским образам. Это несомненно сказывается в образе Джульетты, особенно явственно выступая в хореографическом его воплощении Галиной Улановой.

## Тема детства

Интересы композитора во второй половине 1930-х годов были весьма разносторонними. Он

<sup>1</sup> Романсы «Румяной зарею» и «В твою светлицу» впервые исполнены 20 апреля 1937 года в Москве (по радио). Исполняли Л. Льюбера и автор.

брался за различные сюжеты и пробовал себя, как и всегда, в разных жанрах. Однако к тем, которые были ему привычны, теперь прибавились и совсем новые. Вокальная лирика занимает в эти годы количественно не очень заметное место и частично является своего рода лабораторией, подступом к более крупным формам — оратории, опере. В какой-то мере и циклы «Стихотворений» подготавливали композитора к его ранее созданным операм «Любовь к трем апельсинам», «Игрок», — в них он вырабатывал свою речитативно-декламационную манеру вокального письма, свой мелос. Теперь иные творческие замыслы ставили перед Прокофьевым новые проблемы. Композитора привлекала современная тематика, образы советских людей. В связи с этим изменилась направленность и вокального жанра.



В 1936 году из-под пера Прокофьева впервые выходят вокальные сочинения для детей и о детях — «*Детские песни*» (ор. 68). С их появлением тема детства прочно входит в творчество композитора. Начатая как бы невзначай, случайно, с пустячков, она ширилась и углублялась, и в конечном счете стала темой большого социального звучания. От песен композитор переходит к более крупным произведениям: симфоническая сказка «Петя и волк», вокально-симфоническая сюита «Зимний костер».

События Великой Отечественной войны и международное движение борьбы за мир окрасили тему детства в особые — трагические и героические тона. В 1943 году Прокофьев создал вокально-симфоническую «Балладу о мальчике, оставшемся неизвестным», посвященную подвигу безымянного героя, а в 1950-м — ораторию «На страже мира», средние ча-

сти которой посвящены теме защиты детей от разрушительных войн<sup>1</sup>.

«Детские песни» (ор. 68) — сборник, состоящий из довольно сложной концертной песни «Болтунья» и двух песен для малышей — «Сладкая песенка» и «Поросята».



«Болтунья» — одна из самых известных в советской музыке песен о детях<sup>2</sup>. Истоки ее восходят к «Детской» Мусоргского, в частности, к «Цоту Матросу» и «Верхом на палочке» — рассказам, полным юмора и удивительной правдивости.

Отдавая должное Агнии Барто — автору остроумного и веселого стихотворения, поражаешься, с каким пронакивовеннем в детскую психологию и как мастерски претворено оно композитором!

Девочка, исполненная самых серьезных намерений, отлично понимающая, что ей некогда болтать, без умолку болтает... на эту самую тему. Этот образ неизменно вызывает улыбку слушателя.

Тщательно «выпеваются» интонации начальной фразы: Лида старается убедить в своей правоте.

Это Вовка выдумал,  
Что болтунья Лида, мол.  
А болтать-то мне когда?  
Мне болтать-то некогда!

Мелодия плавная, выразительная, спокойная. Это основной лейтмотив песни (эпизоды *Moderato*):

---

<sup>1</sup> Об этих произведениях смотрите соответствующие главы книги: Н. Рогожина. Вокально-симфонические произведения С. Прокофьева.

<sup>2</sup> Впервые исполнена 5 мая 1936 года в Москве. Солистка Л. Глазкова.

Э-то Вовка выду-мал, что болтунья Лида, мол...

Но выдержки у Лиды хватает лишь на несколько мгновений. Начинается безостановочная «болтовня»: речитатив-скарифика, по своим интонациям очень близкий детской речи (эпизоды А. Пегго).

Далее эти эпизоды чередуются (подобно рондо), варьируясь, переходя в разные тональности (основная G-dur, далее As-dur, E-dur, C-dur и др.). Их смена отражает малейшие перемены в настроении Лиды. Так, например, когда девочка колеблется, какой кружок ей выбрать, ее речь замедляется, Лида даже «грустнеет» (чередование мажора и минора). Особенно забавен момент, когда, устав от собственной болтовни, девочка произносит слова с усилием. Основной лейтмотив звучит здесь у фортепиано и дальше соединяется с речитативом. В этом сплетении двух тем чувствуется как бы намек на то, что Вовка-то, пожалуй, прав...

А что болтунья Лида, мол, э-то Вовка выду-мал.

Любопытен также эпизод, передающий своеобразную «борьбу между чувством и долгом»: воображением Лиды завладела сладкая ириска, которую предлагает ей мальчик (не Вовка ли?). В речитативе появляются «томные» хроматизмы, движение замедляется, тональная окраска все время меняется. Но — Лида девочка рассудительная, разумная, ей некогда, у нее:

...нагрузки  
По-немецки и по-русски.

Соблазн преодолен. Возвращается главная мелодия эпизода *Moderato* в основной тональности.

Характерно и по-прокофьевски свежо звучит заключительный каданс.

«Болтунья» — образец той простоты, которая, не будучи шаблоном, вполне доступна восприятию детской аудиторией и интересна для музыкантов.



«Сладкая песенка» на стихи Н. Сакопской — всего лишь веселый пустячок: музыка тонко обыгрывает текст, написанный специально для конфетной обертки. Построенная куплетно, она легко запоминается малышами: в запеве конфетка «рекламирует» себя, в припеве — предлагает, развернув бумажку, отведать ее.

Прокофьев находит ряд приемов, придающих песенке «изюминку», — чувствуется, что это «элегантная» конфетка: необычные акценты (мелодия слигована со слабых долей на сильные), стаккато, четкий ритм, легкость и неторопливость движения, а также вкрапленные в напев хроматические интонации, подобные пряной приправе к простой тональной основе:

(про-да-вец) А зо-вут ме-ня, ре-

-бят-ки, о-чень про-сто: Ле-де-нец.

Юмористическая песенка «Поросята» (стихи Л. Квитко, перевод с еврейского С. Михалкова) построена в форме диалога, неизменная повторяемость которого невольно вызывает улыбку.

Ребята хотят «познакомиться» с поросятами, а колхозница не желает удовлетворить их естественное любопытство и прогоняет их. Речь ребят — веселый говорок, сменяющийся просительными интонациями (Animato, C-dur → G-dur). Ответы «Анны Ванны» — более размеренный речитатив, переходящий в напев (Poco meno mosso, G-dur → e-moll).

Заключительный эпизод песенки — Andantino

misterioso, — с замедлением и неожиданным поворотом перед C-dur'ным кадансом, звучит особенно забавно.

В вокальных миниатюрах для детей и о детях выявилась природная склонность композитора к юмору, жанровой характерности. Точно чувствует Прокофьев и «адресат» — ребят-слушателей и ребят-участников музицирования. Тут и портрет («Болтуня»), и своеобразная игра («Сладкая песенка»), и сценка («Поросята»). Жаль, что композитор не попытался создать оперу для детей, к чему у него были все данные. Собрав мысленно воедино все, что написано им в этой области, видишь как бы фрагменты из неосуществленных опер.

## Песни

В этом жанре Прокофьев пытался приблизиться к массовым песням, не только понятным широким массам слушателей неподготовленных в музыкальном отношении, но и доступным для исполнения ими. Это не всегда удавалось композитору. Боясь быть чересчур сложным, он вступал порой на путь примитива, иногда даже банальности, лишая свою музыку характерности, стирая собственные стилистические приметы. Бывало, что песни получались слишком «простоваты» и при этом были все-таки недостаточно легки для запоминания — им не хватало броскости, яркости, а также бытующих интонаций, которые обеспечивают музыке «узнаваемость» и популярность.

Мы далеки от того, чтобы полностью игнорировать сочинения этого жанра, но вправе и в данном случае предъявить такому большому мастеру, как Прокофьев, высокие требования.

Больше удавались Прокофьеву те песни, которые предназначались для концертного исполнения певцами-профессионалами. В них композитор не был стеснен в выборе средств: не опасался, что мелодия будет трудной для воспроизведения голосом, что модуляционные повороты окажутся слишком сложными для неподготовленного исполнителя. Образцами наиболее удачных песен такого рода являются «Брат за брата» и «Колыбельная» из вокально-симфонического цикла «Песни наших дней» (ор. 76, 1937, на слова В. Лебедева-Кумача), существующие также в переложении для голоса и фортепиано. Не останавливаясь на этом цикле (он разобран в другой работе<sup>1</sup>), скажем лишь, что именно названные две песни обладают мелодической яркостью и своеобразием тонально-гармонического мышления, свойственными Прокофьеву, и выделяются из всего цикла образной конкретностью и эмоциональной наполненностью.

В песнях, названных автором массовыми, Прокофьев охватывает довольно широкий круг тем и дает портреты советских людей, самых разных по профессии и возрасту.

В 1935 году были написаны шесть песен (ор. 66): две массовые — «Партизан Железняк» (сл. М. Голодного) и «Анютка» (на сл. народной частушки); «Растет страна» и «Сквозь снега и туманы» (обе на сл. А. Афиногенова); «За горюю» (сл. народные, перевод с белорусского) и «Песня о Ворошилове» (сл. Т. Сикорской).

---

<sup>1</sup> Н. Рогожина. Вокально-симфонические произведения С. Прокофьева. Цикл известен также под названием «Песни нашей Родины».

■

«*Партизан Железняк*» примыкает к многим партизанским песням советских композиторов: это походный марш драматического характера.

Простыми, но верно пайденными средствами в песне воссоздан образ мужественного партизана, погибшего в бою.

Маршевый ритм (*Tempo di marcia*), ясные гармонии, аккордовый склад аккомпанемента, минорная окраска (*g-moll*) очень ясной, ритмически подчеркнутой мелодии. Но чуть тронув своим, прокофьевским пером то тут, то там, композитор оставляет на нотных строках несколько примечательных штрихов: энергичная синкопа в начале мелодии, перебивающая однообразие четырехдольного маршевого ритма; неожиданная звучность *es-moll*'ного трезвучия (в 6-м такте); отклонение в тональность минорной доминанты (*d-moll*, окончание первого раздела); непрерывная цепь отклонений в среднем разделе, очень простых, но динамичных,двигающих к кульминации.

Медленная кода (*Roso meno mosso*) заставляет как бы склонить головы перед памятью павшего бойца.

■

«*Анютка*» — веселая песня, написанная в легком, игривом характере скерцо (*Allegro scherzando*)<sup>1</sup>.

Не то шутя, не то всерьез колхозники поучают:

Жизнь крестьянская не шутка,  
Годы скачут, как минутка.  
Не ленись, учись, Анютка!

---

<sup>1</sup> На конкурсе, объявленном газетой «Правда», «Анютка» была отмечена второй премией. Позднее композитор использовал песню в опере «Повесть о настоящем человеке».

Композитор передает добродушную иронию текста по-своему, не пользуясь интонациями народных частушечных напевов. Но в самом полураспевном-полуразговорном складе его мелодии, в ее непрерывности схвачена одна из характерных особенностей именно русской частушки.



Новые взаимоотношения личности и общества — идея песни «*Растет страна*». Строитель советской страны радуется ее росту и одновременно прощается с уходящей молодостью. Но он не сожалеет об этом — ведь молодость прошла не зря!

Песня подвижная, ритмически четкая, с простой гармонией. В ней два эпизода: веселый, бодрый, почти речитативного склада (*Moderato*) и чуть более распевный, с некоторым оттенком лирической грусти («Прощай, товарищ молодость!»). Он звучит в *pianissimo*, в одноименной минорной тональности (*g-moll*).



Более сложна интонационно песня героического плана «*Сквозь снега и туманы*». Герои ее — партизаны-дальневосточники, люди сильные и смелые, побеждающие не только природную стихию, но и врагов (схватка с японскими самураями). Если начало песни можно охарактеризовать как героико-повествовательное, то в ее среднем разделе, драматизированном, на первый план выступает момент действия. Правда, уже и первый (а также репризный) раздел, написанный в трехдольном размере, воспринимается как своеобразный марш в умеренном движении (*Gravamente*). Но в среднем темп становится более быстрым (*Più mosso*), движение

активным, мелодия усложняется хроматизацией, моментами она становится выразительным речитативом. Резко меняется и тональный колорит: в крайних разделах a-moll, здесь — f-moll, вторжение которого как бы сгущает краски, повышает эмоциональную напряженность.



Портреты колхозниц даны в песне «За горюю».

Молодая жнея вяжет сжатые колосья в снопы, радуясь любимому труду (крайние эпизоды, Es-dur). Пожилая вспоминает о том, как тяжело было работать до революции (средний эпизод, в тональности g-moll).

В сущности, это попытка создать новую, советскую трудовую крестьянскую песню. В основном она удалась Прокофьеву: он нашел оригинальное сочетание танцевально-скерцозного характера музыки (Allegro sostenuto e scherzando) с бодрым «трудовым» ритмом.



Весьма примечательна и своеобразна «Песня о Ворошилове», в которой рассказывается о подвигах командира, делившего —

Как верный товарищ и радость, и горе бойцов.

Композитору удалось создать своего рода красноармейскую былинку, вполне современную по интонациям, но с характерными признаками русского эпического сказа: периодическая повторность мелодических фраз (с замедлениями чисто ритмического порядка) с длительными остановками (начальный эпизод — основной лейтмотив песни, Tempo di marcia, As-dur):

66 [Tempo di marcia]

Мы пом - ним степ - ны - в по - хо -

*f*

Detailed description: This is the first system of a musical score. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Tempo di marcia'. The vocal line begins with a melodic phrase, and the piano accompaniment starts with a series of chords. The lyrics 'Мы пом - ним степ - ны - в по - хо -' are written below the vocal staff.

- ды, ко - выль - ный по - жар по ми - зм.

*tr*

Detailed description: This is the second system of the musical score. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The vocal line has the lyrics '- ды, ко - выль - ный по - жар по ми - зм.' written below it. The piano accompaniment features a trill (tr) in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The lyrics are aligned with the notes of the vocal line.

Эти особенности распева сочетаются с общим маршевым движением, которое временами становится более активным, подчеркнутым (эпизоды *martellato*, *s-moll*).

Возьмем на себя смелость сказать, что часто неудачи композитора — это неудачи поэта, стихи которого положены на музыку. Текст, в котором образы не конкретны, а — если можно так сказать — «общепанальные», не может вызвать в воображении композитора индивидуально окрашенных, характерных образов. Возникают и в музыке «общие места»: мало выразительная мелодика, недостаточный эмоциональный накал; иногда музыка даже не отражает

настроения, которое как бы задано в стихах — так неярко, в сущности, выражено оно поэтом.

Насколько важно композитору иметь конкретный поэтический образ для его музыкального воплощения, ясно видно из следующих примеров.

В 1939 году Прокофьев написал семь массовых песен, помеченных ор. 79.



«Песня о Родине» на слова А. Прокофьева не имеет ни сюжета, ни портретной характеристики, ни каких-либо конкретных, индивидуально воспринимаемых пейзажных зарисовок. В стихах — самые общие представления о Родине: нивы, горы, реки... Композитор пытается преодолеть эту безликость стихов чисто музыкальным контрастом, к тексту не относящимся. Он чередует медленный, распевно-лирический вальс (Lento, D-dur) с более быстрым (Più mosso, B-dur), переходящим в оживленный говорок, данный на фоне выдержанного баса и легкого движения (staccato, pp) аккордов, с сопоставлением тональностей G-dur и B-dur<sup>1</sup>.



Значительно ближе композитор к настроению стихов М. Светлова в песне «Над полярным морем». Здесь воссоздается атмосфера интимного музицирования моряков, размышлявших в часы досуга о «большой земле». В руках одного из суровых полярников неизменная гитара, под аккомпанемент которой друзья поют чувствительную, лирическую

---

<sup>1</sup> Эта светлая лирическая музыка введена Прокофьевым в оперу «Повесть о настоящем человеке» в качестве одного из лейтмотивов.

песню (Andante tranquillo, a-moll). В этой песне вальсовый ритм более уместен, оправдан. Музыкальный образ убедителен.

■  
«Стахановка» (сл. А. Благова) — еще одна трудовая песня. Но перед нами не колхозница, а ткачиха, работающая на нескольких станках. Она весела, трудится споро, но спокойно и с достоинством мастера, овладевает «виноградовским маршрутом».

Однообразный ритм челнока, «снующего» с мягким постукиванием, передается равномерным, очень четким, но небыстрым движением (Andantino), а также повторениями одной и той же мелодической (не распевной, а скандирующей текст) фразы, одинаковым последованием созвучий:

„Стахановка“

67 [Andantino]

Льет - ся солн - це пря - мо в ок - на

[P] legato

с го - лу - бой вер - ши - ны дня

The image shows a musical score for the song 'Stakhanovka'. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line with lyrics 'Льет - ся солн - це пря - мо в ок - на' and a piano accompaniment starting with the instruction '[P] legato'. The second system includes a vocal line with lyrics 'с го - лу - бой вер - ши - ны дня' and a piano accompaniment. The tempo is marked as [Andantino].

Кажется, что за работой ткачиха весело напевает:

Как же мне не быть веселой,  
Не учить своих подруг? —

подлаживаясь под ритмичное покачивание челнока.

■  
Песня «*Проводы*» на народные слова (перевод с белорусского), вошедшая в кантату «Здравица», где она получила более широкое развитие, выделяется своим народным колоритом.

Колхозники провожают Аксинью в Москву на съезд, торжественно, с почетом:

Как невесту, наряжали молодицу.

В красочном народном тексте *проводы Аксиньи* сравниваются со свадебным обрядом. Этот момент дает композитору повод к созданию мелодии свадебно-величального характера, плавной и неторопливой.

■  
Высокими патриотическими настроениями вызвана к жизни песня-марш «*Смело вперед!*» (сл. М. Мендельсон-Прокофьевой) — активная, волевая, с характерным для композитора «пристрастием» к двум тональностям — C-dur и a-moll, выраженным здесь с исключительной прямолинейностью: сопоставление двух эпизодов, в каждом из которых господствует тоническое созвучие (в первом звук *до* является *ostinat'*ым басом).

■  
Песня «*Шел станицею казак*» — воспроизведение народно-частушечного «напевания» под наигрыш балалайки. Забавный текст П. Панченко, пожалуй,

претендует на более детализированное отражение его в музыке, но Прокофьев намеренно ограничился чередованием двух эпизодов, что в сочетании с полуречитативной мелодикой и быстрым темпом (*Allegro*) создает впечатление частушки с приплясыванием.



Походная песня *«Гей, по дороге»* (на анонимные стихи из газеты «Правда» от 9 сентября 1937 года) имеет, пожалуй, лишь одну приметную деталь, «изобличающую» Прокофьева в ее авторстве: заключительные три такта, в которых соседствуют звуки *си-бикар* и *си-бемоль* в момент утверждения тональности F-dur.

## Песни военных лет

В 1941—1942 годах Прокофьев вновь обратился к жанру песни. Ему, как и многим советским композиторам, хотелось непосредственно откликнуться на события, воплотить в музыке образы воинов, передать пафос героической борьбы и лирические переживания фронтовиков.

Этой теме посвящены семь песен ор. 89, на слова различных поэтов.



25 июня 1941 года в «Правде» было напечатано стихотворение А. Суркова, а через несколько дней — 8 июля в Москве по радио прозвучала написанная на него Прокофьевым *«Песня смелых»*. Ее отличают те простота и ясность, к которым стремился композитор в произведениях, посвященных и адресо-

ванных советским воинам. Приметы прокофьевского стиля: выразительные повороты мелодических интонаций, влекущие за собой тонально-гармонические сдвиги, сопоставления.

Из пяти песен на слова М. Мендельсон-Прокофьевой две исполнялись вскоре после их создания — в ноябре 1941 года, в Нальчике, где жил тогда композитор. Исполняли их А. Доливо и автор. Это были *«Клятва танкиста»* и *«Сын Кабарды»*.

В создании образов советских бойцов композитор не искал тогда сложных выразительных средств, но стремился к максимальной простоте и доступности музыки. Он выражал основные, ведущие черты характера воина: мужество, смелость, преданность Родине, готовность отдать жизнь за ее освобождение.

Последняя песня, написанная композитором в 1950 году, — *«Солдатская походная»* (на стихи В. Луговского, ор. 121) не стала «походной», не вошла в быт советских солдат — судьба, быть может, слишком суровая, но поучительная. Прокофьеву порой трудно давалось то, что удается иногда менее талантливым музыкантам, не искушенным в сложных жанрах, но умеющим «подслушивать» бытующие интонации.

Но как бы ни были песни просты и тем необычны для пера Прокофьева-новатора, и в них есть определенные поиски, давшие свои плоды: композитор не только включал их мелодии в крупные сочинения<sup>1</sup>, но пользовался новыми, найденными в пес-

---

<sup>1</sup> Из опуса 89 композитор использовал две песни в опере *«Повесть о настоящем человеке»* для характеристики Ольги (*«Подруга бойца»* и *«Любовь воина»*).

нях интонациями для обрисовки современных, советских людей.

И все же, жанр массовой песни остался как бы «на полях» творчества Прокофьева, пробой пера в освоении современных бытующих интонаций, претворенных затем композитором главным образом в его операх на советскую тематику.

### **Русские народные песни (ор. 104, 1944)**

Очень близок оказался Прокофьеву жанр обработки народных песен, в котором ему удалось создать образцы непреходящей художественной ценности.

Здесь совсем по-новому раскрылась та грань дарования композитора, которая мощно заявляла о себе в музыке к кинофильмам «Александр Невский» и «Иван Грозный», а в камерно-вокальных сочинениях просвечивала довольно явственно, но не всегда выявлялась полностью. Мы имеем в виду русскую национальную струю, подчас менее заметную, но, в сущности, никогда не иссякавшую в творчестве Прокофьева.

В «Русских народных песнях»<sup>1</sup>, как и в музыке к названным фильмам (известной теперь по одноименным кантате и оратории), но в совершенно ином аспекте, Прокофьев поднимает художественные пласты русской жизни. И снова он делает это со свойственной ему смелостью и отсутствием му-

---

<sup>1</sup> Первое исполнение состоялось 25 марта 1945 года в Москве, в Малом зале консерватории. Исполняли Л. Мельникова и Б. Абрамович.

зейного «охранительства», пассивного любования стариной.

Однако пути постижения национального духа в этих случаях диаметрально противоположны: к фильмам Прокофьев писал русскую музыку, создавая для этой цели свои мелодии в характере народных; в «Русских народных песнях» композитор брал подлинные народные палевы. Но в обоих случаях Прокофьев стремился к тому, чтобы эта русская музыка была эмоционально впечатляющей и убедительной для современного слушателя.

Какими же средствами достигал этого композитор?

Мы уже говорили, что впервые к народным песням Прокофьев обратился еще в 1930 году (обработки песен «Снежки белые» и «На горе-то калина», заимствованные из записей Е. Липевой, изданные в Париже, без указания opus'a). Уже тогда композитор напел свой путь в этом жанре, по которому в основном следовал и позже. Доказательство тому — включение автором этих первых обработок в сборник, относящийся к значительно более поздним годам. Принципиального различия между первым опытом и другими его сочинениями того же жанра нет<sup>1</sup>.

Зачин получил продолжение в 1944 году, когда Прокофьев написал десять песен (op. 104). В 1945 году он дополнил серию обработок двумя дуэтами для тенора и баса (op. 106)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Нам кажется недостаточно убедительным противоположное мнение И. Нестьева — исследователя творчества С. Прокофьева, автора монографии о композиторе (И. Нестьев. Прокофьев, стр. 379).

<sup>2</sup> Две песни из op. 104 написаны в связи с конкурсом, объявленным ВГКО, — «В лете калина» (отмечена первой

«Меня привлекли своей свежестью новые записи русского фольклора. Записи Евгения Гиппиуса, сделанные на Дальнем севере, дают много нового и интересного материала», — писал Прокофьев 4 ноября 1945 года в небольшом вступительном слове к концерту из его сочинений, транслировавшемуся по радио<sup>1</sup>.

Своеобразие и красота старинных крестьянских напевов, записанных в Заопежье, Пинежье, Вологодской области, совершенно поразительны<sup>2</sup>. Прокофьев выбрал несколько, никем до него не использованных, и создал оригинальные обработки: «Зеленая рощица»<sup>3</sup>, «Кари глазки», «За лесочком», «Я нигде дружка не вижу», «Сашенька», «Дунюшка»<sup>4</sup> и «Чернец».

Великолепен былинный напев про Добрыню Никитича и Алешу Поповича, положенный в основу дуэта «Всякой на свете-то женится» — также северного «происхождения»<sup>5</sup>.

---

премией) и «Зеленая рощица» (вторая премия). Дуэты написаны для конкурса, объявленного Радиокomiteетом. Премирован дуэт «Всякой на свете-то женится».

<sup>1</sup> С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, стр. 252.

<sup>2</sup> Записи исследователя и собирателя народных песен Е. В. Гиппиуса, сделанные совместно с З. В. Эвальд (20-е годы).

<sup>3</sup> Композитор объединил в ней два напева: «Зеленая рощица» — запись М. Пятницкого (Воронежская губ., 1916 год, расшифрованная Е. Гиппиусом) и «Сказали — не придет» — запись З. Эвальд (Вологодская обл.).

<sup>4</sup> Композитор соединил текст песни «Дунюшка» (сб. «Русские песни Вологодской области») с напевом песни «В зеленом саду соловьюшко» (сб. «Песни Пинежья»).

<sup>5</sup> Былины, как известно, дольше сохранялись в северных областях России. Данный напев записан в Заопежье Е. Гиппиусом и З. Эвальд в 1926 году.

Но не менее замечательны увлекшие композитора напевы, записанные в средней полосе России и в более южных ее областях: «В лете калина», «Катерина», «Сон»<sup>1</sup>, песня «Московская славна путь-дороженька»<sup>2</sup>, обработанная в виде дуэта.

Многие из этих песен, как мы видим, еще сравнительно недавно существовали в памяти народа. Прокофьев в обработках как бы заново воссоздал для нас живые черты и тех, кто создавал эти песни, и тех, о ком они слагались.

Понятие обработки в сущности многообразно. Оно охватывает самые различные способы обращения композитора с народным напевом: от простейшей гармонизации (аккордовое сопровождение) до свободного развития и включения напева в крупное симфоническое или оперное произведение.

О своем подходе к народной песне Прокофьев высказался однажды весьма определенно, хотя и кратко.

Его слова, которые могли бы послужить эпиграфом, приводит в своих воспоминаниях Д. Б. Кабалевский. Это было летом 1945 года — оба композитора жили тогда в Доме творчества «Иваново».

Прокофьев советовал Д. Б. Кабалевскому принять участие в конкурсе, объявленном Радиокomiteетом, для которого он сам только что написал свои вокальные дуэты.

«Настойчиво уговаривал Сергей Сергеевич и меня сделать одну-две обработки. Занятый другими сочинениями, я отговаривался тем, что никогда не

---

<sup>1</sup> Запись фольклориста А. В. Рудневой (Воронежская обл., 1930-е годы).

<sup>2</sup> Запись Е. Линевой (Владимирская губ., 1900 год) расшифрована Е. Гишпиусом.

писал таких обработок и не знаю, как к ним приступить, чтоб они получились интересно. «А Вы сделайте, как я, — советовал Прокофьев, — возьмите мелодии народных песен и развивайте их так, как будто это Ваши собственные мелодии», — и он подробно разобрал за роялем обе свои обработки»<sup>1</sup>.

Вероятно, по мнению некоторых фольклористов, строгих ревнителей неприкосновенности народного творчества, Прокофьев обращался с песнями слишком вольно. Но где точные границы дозволенного в этой области? Ведь и самая невинная обработка — гармонизация мелодии, максимально соответствующая ее ладовому строю, есть уже отступление от первоисточника, исполнявшегося без всякого сопровождения.

Эстетическая ценность обработки отнюдь не снижается свободным развитием народного напева, но — как показала практика на творчестве многих композиторов — тем более возрастает, чем индивидуальнее творческая его интерпретация.

Обработки Прокофьева во многом являются обновлением — не повторением, а именно обновлением — кучкистских традиций. Он близок композиторам-кучкистам в выборе песен: в основном это крестьянские, преимущественно лирические протяжные песни, дополненные единичными образцами других жанров — хороводная, плясовая, шуточная, свадебная величальная, былинная и солдатская.

Подобно Римскому-Корсакову, вплетавшему народные песни в музыкальную ткань опер, Прокофьев создавал вполне самостоятельные произведения,

---

<sup>1</sup> Дм. Кабалевский. О Сергее Прокофьеве. Цит. по книге: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, стр. 421.

воспринимаемая народные мелодии неотрывно от собственного языка, от современных выразительных средств.

Прокофьев настолько вживался в характер напевов, что не только извлекал сокрытые в них эстетические и эмоциональные сокровища, но приносил в их трактовку и свои собственные чувства, свое понимание красоты. Отличительная черта каждой обработки — наличие особой поэтической и эмоциональной атмосферы. Любая из них — воссоздание песни заново, образец сотворчества композитора с безымянным автором, именуемым народом.

Взять у народа его песни, вернуть ему их обогащенными, приобщая его таким путем к более сложным и развитым формам искусства — это ли не высшая цель подлинно художественной обработки? Так в сущности и поступали все выдающиеся композиторы, обращавшиеся к фольклору.

Оставляя в стороне инструментальные произведения, связанные с народным творчеством, вспомним хотя бы двух композиторов — разных во всех отношениях, но близких в своем творческом преломлении фольклора. Венгерский композитор Золтан Кодай — знаток и собиратель народных песен, написавший множество вокальных обработок, отталкиваясь от первоисточника, создавал вполне самостоятельные сочинения, подчас с остроспсихологическим подтекстом, со сложной музыкальной тканью — и гармонической, и фигурационной. Так же поступал Рахманинов в «Трех русских песнях», сложная и самостоятельная оркестровая ткань которых значительно углубляет и психологизирует их содержание: композитор вкладывал в эти сочинения свое понимание песен, он как бы вносил в них новое содержание.

Прокофьев близок Рахманинову именно в этом смысле (в отдельных случаях он сближается с ним и стилистически — «Кари глазки»), а также в том отношении, что обычно показывает слушателю художественный образ крупным планом, не останавливая внимание на деталях (хотя бы они были очень продуманы и разработаны), подчиняя их целому. Конечно, есть и исключения.

Во всяком случае, пользуясь наименованием «обработки» применительно к «Русским народным песням» Прокофьева, будем помнить, что речь идет о камерно-вокальных произведениях, импульсом к созданию которых послужили народные песни. Опечаток индивидуальности композитора в них очень ярок: поразительно русские, они в то же время типично прокофьевские — сочетание весьма органичное и художественно убедительное.

Обычно Прокофьев оставляет народную мелодию в ее подлинном виде лишь в начальных разделах (первых куплетах — если строение его сочинения куплетное), а далее обращается с нею свободно, развивая и дополняя, расширяя или варьируя ее, внося в нее подчас хроматические интонации, несвойственные народным напевам обороты. Прекрасно чувствуя ладовый строй русского мелоса, композитор обогащает его особенностями своего ладотонального мышления, что приводит к интереснейшим находкам.

Приемы фактурного изложения фортепианной партии весьма разнообразны: от подражания балайке, гармонике (простой аккордовый склад, но, конечно, с усложненной гармонией) или плетения относительно самостоятельных голосов (полифоническая ткань) до вполне эмансипированной чисто фортепианной фактуры: иногда это фон, часто — «второй план», сопутствующий вокальной мелодии.

Не ограничиваясь вариантно-куплетным строением, композитор иногда вводит контрастные эпизоды, создавая трехчастную композицию. С этой целью он соединяет и разные напевы («Зеленая рощица»).

Как живые предстают перед нами герои и героини его русских песен. Часто это женщины, обманутые или покинутые милым, выданные замуж за немилого, они тоскуют, жалуются, надеются, иногда изливают свое горе в «лихом веселье».

Печальна, но сдержанна лирическая песня «Зеленая рощица». Девушка горюет — друг покинул ее и больше не вернется. Не цветет и зеленая рощица...

Распевная, каптилейная мелодия основного напева, составляющая крайние эпизоды (Andante, d-moll), звучит не только у солиста, но и у фортепиано, при этом удвоенная в басовом регистре (уни-сон через две октавы). В среднем регистре — четкое, «стаккатное» движение аккордов (неполных). И удивительным образом это «ритмизованное» сопровождение не противоречит, но, напротив, подчеркивает мелодический распев, с его «горестными» форшлагами в конце фраз. Оно, пожалуй, даже придает песне некоторую суровость:

„Зеленая рощица“

The image shows a musical score for the song "Зеленая рощица". It consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a tempo marking of "Andantino". The lyrics "Зе - ле - на - я ро -" are written below the notes. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, with a piano (p) dynamic marking. The piano part features a steady, rhythmic accompaniment in the bass register, with chords in the middle register.

щи - ца, что ж ты не цве - теешь?

Общий тон музыки — сдержанный и строгий — вполне отвечает характеру напева.

Необходимый контраст появляется в среднем разделе — он более лиричен (*Molto espressivo*). Это напев другой песни: «Сказали — не придет». Естественно сочетаясь с первым, он привносит на время значительное смягчение. Здесь композитор ограничивается скупым двухголосным сопровождением: в партии правой руки — фигурационное движение, данное в широком расположении, в левой — самостоятельный мелодический подголосок, оттеняющий основной напев и постепенно поднижающийся его ладовому звучанию (натуральный минор):

69 *mf molto espr.*

Ска - за - ла -

*mf molto espr.*



■  
Совсем иной образ русской женщины предстает перед нами в озорной, залихватской песне «Катерина» (Moderato scherzando, d-moll). Разлучили Катерину с молодцом, выдали замуж за немилого. Но она не унывает — и жалуется, и пляшет одновременно.

Характерным приемом чередования басов и аккордов Прокофьев имитирует гармошечные наигрыши, сопровождающие подвижный, плясовой напев. Сюжет разворачивается, драматизируясь к концу песни.

Несмотря на повторы одного и того же построения (a b c b), музыкальное повествование воспринимается как непрерывное развитие. Этому содействует фортепианная интермедия, как бы комментирующая превратности Катериной судьбы.

Именно здесь гармония, уже с самого начала песни довольно диссонантная, «острая», становится особенно пикантной: «игра» между тональностями сочетается с элементами политональности (словно бы у Катерины на сердце «кошки скребут», а возможно и гармонист заврался...):



Любопытен и конец сочинения: опять игра вокруг двух тональностей (a-moll и d-moll), создающая впечатление незавершенности, несмотря на утверждение звука *d* в басу.

Нет, не заглушить Катерине своего горя пляской...

■

В противоположность «Катерине», песня «Снежки белые» очень проникновенна, глубоко лирична, с широким мелодическим распевом.

Как и в «Зеленой рожице», образы природы неразлучны с эмоциональной жизнью. Но здесь природа не сочувствует покинутой девушке: ни белые пушистые снега, ни зеленая трава, которая вырастает на их месте весной — ничто не смягчит ее лютого горя.

Прокофьев не окрашивает песню в те сумрачные тона безнадежности, которые преобладают в тексте, но придает ее звучанию более мягкий оттенок печали (*Andante dolce*). Написанная в переменном ладу (H-dur, временами с повышенной IV ступенью, и gis-moll)<sup>1</sup>, она несколько архаична и эмоционально

<sup>1</sup> В первой редакции (1930) песня была в тональности D-dur.

сдержанна, хотя и не имеет сурового колорита, присущего «Зеленой рощице». В отличие от последней, здесь связное, «легатное» фортепианное сопровождение, со своеобразным полифоническим плетением голосов, с обильными альтерациями. Прокофьев не подражает народному подголосочному складу, но как бы дает ему свободную интерпретацию, сочетаемую с аккордовым движением: гармония здесь далеко не на последнем месте, но созвучия вплетаются в сложную многоголосную ткань:

„Снежки белые“

71 [Andante dolce] *tr dolce*

Снеж - ки

бе - лы - е, пу - шис - ты

по\_кры\_ вв\_ли все по\_пя

Композитор находит тот национальный колорит, который был свойствен многим его и более ранним сочинениям. Подлинные находки в отношении сочетания собственных приемов с особенностями народной песни — уже отмеченные нами элементы свободной полифонии, ладовая переменность, эмоциональная сдержанность и вместе с тем мягкость. Особенно выразительна заключительная фраза, выделенная подчеркнуто расширенным движением (такт на  $\frac{3}{2}$ , протянутые длительности у соло) и неожиданной сменой тональной окраски (с-*moll* у фортепиано, «оправданный» лишь одним общим звуком: *dis-es*). Этот момент «погрустнения» уместен и психологически оправдан: мысль о том, что придет весна и природа вновь оживет, не приносит девушке утешения, но лишь обостряет ее горе:

72 [Andante dolce]

грав - ка



В более эпических тонах написан портрет девушки в песне «Сашенька». И здесь речь идет о покинутой: Сашенька жалуется подружкам и обращается к быстрой речке, прося унести ее горе.

Широкий, плавный, эмоционально сдержанный диатонический напев напоминает песню девушки из кантаты «Александр Невский» (6 часть, «Мертвое поле»), сочиненную Прокофьевым. Но в кантате музыка выдерживается в строгом, как бы классическом стиле, тогда как здесь композитор дает мелодии более сложное и свободное сопровождение. Он вводит альтерации, на этот раз без тональных отклонений, существенно изменяет и варьирует изложение фортепианной партии, которая здесь очень значительна и развита. То это нисходящее движение удвоенными параллельными трезвучиями на фоне выдержанного баса (доминанта от *d*-moll), — сначала диатоническое, позже с хроматическими проходящими в средних голосах; то — строгие унисоны (через две октавы), спускающиеся в глубокий басовый регистр. Подобно горестному вздоху звучат короткие восходящие арпеджио, обрывающиеся на альтерированном звуке *gis*:

73 [Andante]

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепиано. Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют ноты A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Фортепиано играет аккорды в левом и правом голосах. Динамика обозначена как *p* и *pp*.

Вокальные ноты: *„Ве - се - ли - те - ся вы, мо - и под -*

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепиано. Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют ноты A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Фортепиано играет аккорды в левом и правом голосах. Динамика обозначена как *pp*.

Вокальные ноты: *- руж - ки, вам сча - стье, а мне*

Фортепиано:  *poco cresc.*

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепиано. Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют ноты A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Фортепиано играет аккорды в левом и правом голосах. Динамика обозначена как *mf*.

Вокальные ноты: *нет!“*

Порой это фигурационное движение, данное в широком расположении, обостренное альтерациями, — так построены два раздела песни, составляющие контраст ее «зачину».

В этом эпизоде мелодия солиста как бы окружена поэтической атмосферой, создаваемой фортепианным сопровождением (фортепиано охватывает верхний и нижний регистры, оставляя свободным средний), — фон для диатонического напева весьма необычный, своеобразный:

74 [Andante]

тос - ку - го - ро

*mp*

вби - но - шу,

*cresc.*

Так композитор привносит в сочинение психологическую обостренность, эмоциональную горячность, которых нет в самом напеве.

По пути психологизации образа идет Прокофьев и в песне «Я нигде дружка не вижу». Снова девичья жалоба: на ранней зорьке проводила девушка милого друга в дальний путь и не может забыть его.

Сколь многообразно может быть выражено горе в разлуке с милым мы уже видели по разобранным сочинениям. Но оттенки душевных переживаний неисчислимы. И здесь — грустная мелодия, распевная, развивающаяся в свободном течении ритма. Однако она мягче, интимнее, нежели мелодия «Сашеньки». Камерный характер придает сочинению и подвижное сопровождение, которое не подчеркивает ритма, но, напротив, создает впечатление непрерывного *legato*.

Пьеса начинается нежным звучанием двухголосной «переклички» (каноническая имитация), напоминающей колокольный перезвон:

„Я нигде дружка не вижу“

75 Moderato, quasi allegretto tranquillo

Ах,

*p legato*

а то ни-где

друж - ка, до не

Не он ли раздавался над полями, когда девушка провожала дружка?

Постепенно в светлое настроение проникают «горькие нотки» — это уже не радость утреннего свидания, а печаль разлуки. В фортепианных отыгрышах появляются хроматические подголоски, не столь безмятежно звучат и перезвоны.

Интимный характер песни позволяет обратиться к изысканным созвучиям, которые были бы неуместны в эпической песне:

76 rit. assai  
12.  
(лю)бовь, слез . но  
p



Несколько странным, на первый взгляд, кажется уход в басовый регистр в заключительном фортепианном соло — в сочинении вообще преобладают средний и высокий регистры. Однако эта сумрачная звучность оправдана: автор здесь отдает дань грустному настроению.

Пьеса эта — один из образцов прокофьевского полифонно-гармонического мышления: в основе гармония, но в ее изложении — полное «раскрепощение» голосов, создающих многоголосную ткань. При этом много тональных отклонений, «неясностей» (основная тональность *cis-moll*, завершается пьеса на доминантовом звуке). Много звучит как бы поверх гармонии, которая лишь подразумевается и, тем не менее, помогает выявить ладовое своеобразие напева.

Свойственная инструментальным сочинениям Прокофьева «непоседливость» и «переменчивость» фактурного изложения проявляется и в его вокальных произведениях. Мы уже отмечали эту особенность в песне «Сашенька». Но и здесь, где принцип изложения сохраняется на протяжении всей пьесы, количество самостоятельных «голосов» (иногда ме-

лодически достаточно определенных) все время меняется, а ткань — то гармоническая, то полифоническая (в целом — смешанная).

Такая гибкость изложения сближает песни с инструментальными произведениями, а благодаря русскому характеру музыки некоторые из них родственны пьесам из фортепианного цикла «Сказки старой бабушки». Такова, в частности, и песня «Я нигде дружка не вижу».

■

Та же любовная тема и в следующей песне «Сон». Однако она получила здесь совсем иное преломление, иную эмоциональную окраску. Перед нами на этот раз мечтательная девушка, которой приснилось, что ее дружок вернулся. И хотя он далеко: и письма не пишет, и поклона не шлет, она во власти сна и счастлива — пусть в мечтах! Девушке одновременно и грустно, и хорошо. Это двойственное состояние прекрасно передано в музыке.

Пьеса выдержана в мягких полутонах. Легкий, мерный, «воздушный» аккомпанемент (словно в памяти девушки всплывают знакомые «переборы») придает напеву своеобразное звучание: как бы сквозь сон:

77 *f* [Andante sognando] „Сон“

Сон мой милый,

сон счаст. ли вы,

В фортепианных отыгрышах и довольно большом заключении композитор дополняет народный напев собственной лейттемой — короткой, но весьма выразительной. Эти реплики «от автора» играют существенную роль в создании поэтического и мечтательного образа девушки:

78 [Andante sognando]

(За.) — был!

*p*

■

К лирическим любовным относится и песня «За лесочком». Но, в отличие от предшествовавших, в ней речь идет о счастливой любви. Не лишенной изящества песне придан пасторальный характер.

Пастух выгоняет стадо в долину за лесочком, а там ждет его милая подружка.

Здесь нет повода к психологической углубленности — на протяжении всей пьесы выдерживается мягкий и спокойный тон, неторопливое, ровное движение (*Andante*), «пастушеский» характер несколько наивного и простосердечного рассказа. Ясная гармония подчеркивает диатонику переменного лада (*G-dur* → *e-moll*). Пожалуй, здесь несколько более заметно аккордовое сложение, чем в ряде других песен, хотя и нет подражания инструментальному наигрышу. Ритм на редкость не симметричен (свободно чередуются четырех-, трех- и пятидольные такты), но в данном случае эта особенность менее заметна, чем в протяжных песнях. Обращает на себя внимание прелестное звучание *D-dur*'ного аккорда и последовательность параллельными секстами перед кульминацией.

Как и во многих, в этой песне очень своеобразен заключительный каданс. Звук *e*, которым завершается вокальная мелодия, окрашен сначала колоритом *A-dur*'ной тональности, тотчас же переинтонированной в *a-moll*, после чего утверждается *e-moll*.

В мелодии фортепиано при этом нисходящее хроматическое движение сменяется скачками, создающими особый эффект звучности. Хрупкая мелодическая «конструкция» скрепляется поступенным нисходящим движением баса. Получается широкое регистровое раздвижение голосов:

78 [Andante] „За лесочком“

мне при - дет?

*dim.* *p*

Так создается впечатление эха, отзвуков голоса, доносящихся издали, — штрих, подчеркивающий пасторальный характер пьесы.

■

Необычное для Прокофьева решение получила тема страданий покинутой девушки в песне «Кари глазки». В ряду других, аналогичных по содержанию, она является как бы кульминацией эмоционального накала и психологической насыщенности<sup>1</sup>. В песне раскрывается характер девушки волевой и страстной, не примирившейся со своей судьбой, готовой в минуты отчаяния на безрассудные поступки. Она хочет пойти в дремучие леса и созвать лютых зверей: пусть они растерзают ее, а сердце отнесут другу.

Это настоящая драматическая поэма, с патетической вокальной мелодикой, с развитым и бурным фортепианным сопровождением — редкий для Про-

<sup>1</sup> В тексте есть черты «жесточкого романа»; которые, быть может, послужили поводом к повышенно-эмоциональной его интерпретации, но музыке свойствен не сентиментальный, романтически-приподнятый, возвышенный строй чувств.

кофьева случай преимущественно гомофонного фигурационного изложения. Композитор вводит в центр обширного построения контрастный эпизод и завершает пьесу широким заключением.

Мелодия (распевная, в натуральном минорном ладу, в переменном размере, e-moll) звучит на фоне подвижных, но глубоких октавных басов и взволнованной триольной фигурации<sup>1</sup>.

„Кари глазки“<sup>68</sup>

80 [Andante]

ка - ри глаз - ки,

<sup>1</sup> На первый взгляд этот тип фактурного изложения напоминает рахманиновский. Однако общий характер гармонии иной, как и расположение фигураций. Здесь нет связанного плетения ткани, свойственного рахманиновскому пианизму, присутствует типичная прокофьевская «нонлегатность». Это пример редко встречающейся у Прокофьева непрерывности эмоционального потока.

Непрерывное движение триолей проходит через всю пьесу — оно то более бурное, то смягченное, затухающее на время.

В среднем разделе появляется далекая тональность *b-moll*, данная в доминантовом наклонении. Вокальная мелодия здесь как бы перекликается с мелодическими имитациями в басах.

Отметим очень интересную и важную деталь: в этом разделе напев сдвинут на малую секунду вверх и звучит в фригийском ладу *f*. Гармонизован же он в тональности *b-moll*, отчего музыка приобретает более взволнованный и напряженный характер<sup>1</sup>.

Переход к репризе совершается в небольшом эпизоде, исключительная выразительность музыки и яркая контрастность которого по отношению ко всему остальному выдвигает его на первый план. Здесь все иное: более спокойное течение напева (он принадлежит Прокофьеву); приглушенная, нежная звучность хрупких, раскиданных по регистрам созвучий; приостановленное, как бы затихшее на время «кипение» триолей:

81 [Andante] *ff*

*mp*

*mp*

3

3

<sup>1</sup> Аналогичный прием встретится и в другой обработке, о которой речь будет позже.



Шлет обманутая девушка милому письмо и на момент смягчилось ее сердце, затеплилась в нем надежда:

Может, милый да вспомнит обо мне.

Но опять, с еще большей силой вспыхивает гневная обида. И лишь после бурного порыва вновь смягчаются чувства девушки.

Несколько горестно звучащих гармоний, жалобная интонация голоса, замирающий трепет фигураций (*pianissimo, dolce*) завершают единственную в своем роде вокальную поэму Прокофьева.

Обратимся к песням другого «круга», как принято называть жанровые разновидности народных напевов.

■  
Суровой красоты полна свадебная-величальная «В лете калина»<sup>1</sup>.

Гости славят жениха и невесту, мать дает жениху наказы: какую чару вина не пить, какую пить.

---

<sup>1</sup> Она напоминает величальную царю из музыки Прокофьева к «Ивану Грозному» («Как на горочке дубчики стоят»).

Довольно подвижная (*Moderato, ben marcato*), но сдержанно-величавая по характеру, песня настраивает на торжественный лад. Благодаря мягким синкопам вокальная мелодия кажется особенно плавной и неторопливой, тогда как типичный для Прокофьева «стаккатный» аккомпанемент, ритмически четкий и скупой по фактуре, придает ей легкую поступь.

Добавим к этому преимущественно двухголосное сложение с октавными унисонами, неполные аккорды, терпкие секунды и септимы — и мы услышим фон, заменивший собой сладкозвучные переборы старинных гуслей. Однако, как ни далек автор от прямой стилизации, в этой звучности несомненно присутствует что-то от «бряцания струн», сопровождающего свадебную песню:

„В лето каинна“<sup>4</sup>

82 *Moderato, ben marcato*

1. В ло - те ка - ли - ни, во

ле - то ма - лин - ка крас - на - жо - ро - ша,

Хороводная «На горе-то калина» была сделана Прокофьевым в 1930 году, вместе с песней «Снежки белые». В 1944 году композитор переменял ее тональность, перенес ее напесв из A-dur в Fis-dur, и несколько расширил заключение.

Песня носит игровой характер. Ее быстрое, безостановочно круговое движение разнообразится внутренними переборами ритма (ритмически укороченные концы фраз). Кажется, что в этот момент вступает хор, подхватывающий сольный запев, а хоровод начинает кружиться в обратную сторону:

83 [Allegro] „На горе-то калина“

На го - ре - то ка - ли - на,

на го - ре - то ка - ли - на, на го -

-ре-то ду-ша-ра - дость калина,

*p* *cresc.* *f*

Короткие *agreggiato* аккордов, чередующихся в левой и правой руке, имитируют «треньканье» балалайки. Они дополняются весело и нарядно звучащими триольными мотивчиками, а также звонкими акцентами на звуках, образующих дополнительную мелодию: иногда встречается хроматический подголосок, порой бас движется мелодически, поступенно. Вариантно излагается и напев, но лишь в заключительных или начальных фразах.

Наиболее примечательная особенность этой обработки аналогична отмеченной нами в песне «Кари глазки». Второй куплет Прокофьев начинает в новой тональности, сдвигая напев на большую секунду вверх. Взятый отдельно, он звучит в фригийском ладу *gis* — то есть не в мажоре, а в миноре. Однако

композитор гармонизирует его в E-dur, изменив таким образом функциональное соотношение звуков составляющих напев, но сохранив его мажорный характер. Естественно, что мелодия звучит здесь по-иному:

84 [Allegro]

Там де - ви - ца гу - ля - ла,

Как и в большинстве песен, весьма по-прокофьевски звучат заключительные такты: в мелодии размашистый октавный «заброс» вверх, на тонику, в аккомпанементе поначалу внетональные переходы, завершающиеся, однако, в Fis-dur.

Красочное «трение» повышенных и пониженных звуков лада (противоположное движение в средних голосах) — словно иллюстрация к заключительным словам песни:

Калинушку душа-радость ломала, ломала.

■

Единственная лирическая сольная песня от мужского лица — «Дунюшка»<sup>1</sup>. Парень восхваляет красу полюбившейся ему пригожей и бравой Дунюшки.

<sup>1</sup> Как мы говорили, Прокофьев соединил слова из песни «Дунюшка» с напевом другой — «В зеленом саду соловьюшко». Музыка эта исползована Прокофьевым в балете «Сказ о каменном цветке» (танец дружек).

Сочетание лирического, мягкого и ласкового напева с веселым и бойким инструментальным наигрышем — отличительная особенность песни: парень поет, подыгрывая себе на балалайке (впрочем, в наигрыше есть и элементы подражания гармонике, с характерными для нее «фальшивыми» созвучиями):

„Дунюшка“<sup>49</sup>

85 [Allegretto]

Са - ма

Ду - ня, Ду - нюш - ка,

Песня поется не слишком быстро, частично под «треньканье» на одном звуке *a*, частично под мотив наигрыша. Как это нередко встречается у Прокофьева, основная тональность D-dur показана не тони-

кой, а доминантовыми созвучиями: звук *ля* господствует не только в аккомпанементе, но и в самом напеве. Это придает песне особый колорит, свойственный народному музицированию.

Лишь один раз — момент освежающий — напев «соскальзывает» в другую тональность, *F-dur* («парень ошибся»), но тотчас возвращается обратно. Тоника же *D-dur* утверждается только в самом конце произведения, «под занавес».

■

Не лишена сатирического оттенка, присущего русским скоморошинам, песня «Чернец», Прокофьев опять дает свободную имитацию наигрышей на народных инструментах — здесь скорее рожков, дудок и сопелей, с их свистящими, быстрыми мотивчиками и полуостинатным «топтанием» на одних и тех же созвучиях<sup>1</sup>:

„Чернец“

82 [Allegro moderato, ben marcato]

За-хо-те-лось чер-на-цу по-гу-

<sup>1</sup> Аналогичные приемы мы найдем и в музыке «Александра Невского» — наигрыши скоморохов в «Ледовом побоище».



Чувствуется и тяжеловесное приплясывание скomoroxов, изображающих подгулявшего чернеца, не устоявшего перед девичьей красотой:

Мне-ко полно, чернецу, богу молиться,  
Не пора ли, добру молодцу, жениться.

Моменты неожиданных встреч чернеца сначала с тремя старухами, затем с красными девицами, а также его «реакция» на эти встречи оттенены тональными сдвигами (основная тональность *As-dur* сопоставляется с *D-dur* и *g-moll*).

Эта песня невольно вызывает в памяти некоторые страницы творчества Мусоргского: чернец, несомненно, дальний «родственник» и семинаристу, и Варлааму из «Бориса Годунова».

■  
Два дуэта op. 106 во многих отношениях стоят особняком от остальных обработок.

«*Всякой на свете-то женится*» — скорее характерная жанровая сценка, нежели песня. Основой для дуэта послужил былинный напев-речитация, заимствованный из былинны про Добрыню и Алешу.

Не всякому удастся женитьба. Добрыне Никитичу удалась, а Алеше Поповичу — «хуже нет». Неудачна и у Ивана Годиновича: женили его неволю «приданого много, человек-то худой!».

Удивительно правдиво передан разговор двух старых, бывалых людей. Они беседуют не спеша (*Andante*) и как бы равнодушно, повторяя по нескольку раз одно и то же. Разговор ведется вполголоса, с отдельными резкими эмоциональными вспышками (один раз композитор даже помечает: *Furioso recitando*).

Короткий былинный зачин Прокофьев развивает по-своему. Его речевые интонации выразительны и характерны, они свободно модулируют, иногда переходят в распев. Композитор пользуется этим зачином, очень сжатым по диапазону и однообразно-настойчивым ритмически, как вокальным фоном для более развитого верхнего голоса, а порой включает его в фортепианное сопровождение (уже одноголосное вступление является его вариантом) в качестве *ostinato*ных мотивов в басовом регистре. Его угрюмо-бурчливое звучание придает всей пьесе сурово-сумрачный колорит.

„Всякой на свете-то жинится“

*mf* [Andante]

Вся кой на све-те-то же-нит-ся, но

Но

*f* *p*

вся ко-му же-нить-ба у-де-ва-ет-ся

вся ко-му же-нить-ба у-де-ва-ет-ся

Совсем иного плана второй дуэт «Московская славна путь-дорожка». Это как бы фрагмент из оперы, который мог бы исполняться двухголосным мужским хором: походная песня русских солдат-преображенцев, несколько напоминающая хор ополченцев из оперы «Война и мир» («Как пришел к народу наш Кутузов»). Несмотря на минорную окраску (g-moll), напев очень волевой и энергичный. Особенно «бравый» характер придан среднему эпизоду, написанному в мажоре (Es-dur). Четкий ритм неспешного, но твердого шага подчеркнут простой аккордовой фактурой, звучность напоминает военный духовой оркестр: аккорды *non legato*, глубокие, «геликононовые» басы, временами острые диссонантные созвучия, похожие на не совсем выверенный строй.

„Московская славна путь-дорожка“

88 [Moderato]

The musical score is presented in two systems. The first system consists of two staves: a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line begins with a dynamic marking of *f* and contains the lyrics: "Москов-ска - я слав - на, славна путь-до-". The piano accompaniment features a steady, rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f* and the lyrics: "Сла - ва,". The second system also consists of two staves. The vocal line continues with the lyrics: "-рож - ка." and the piano accompaniment continues with the lyrics: "слав - на путь - до - рож - ка." The tempo is marked as [Moderato].

Не воспроизводя народный тип многоголосия, Прокофьев предоставляет голосам полную свободу: они вступают то поочередно (порой имитационно), то вместе. При этом верхний является преимущественно ведущим, а нижний вступает в качестве запевалы лишь один раз и с новой мелодией (начало Es-dur'ного раздела).

Песня заканчивается лихим возгласом (с взлетом на октаву) — «Эх!», в который храбрый русский солдат вкладывает всю свою беспшибанную удаль.



«Русские народные песни» — значительный вклад Прокофьева в ту сферу творчества, которая, к сожалению, редко входит в концертный репертуар исполнителей и обычно остается вне поля зрения большинства исследователей. А между тем, Прокофьев интересовался русским фольклором не как неприкосновенной музейной ценностью, а как творческим материалом, создавая образцы самобытной художественной трактовки образно-эстетического содержания народных песен.

Конечно, соприкосновение Прокофьева с народным творчеством не прошло бесследно и для его крупных произведений. Но и в скромном на вид сборнике, объединяющем четырнадцать вокальных миниатюр, таятся подлинные жемчужины творческого наследия этого композитора.



Окидывая внутренним взором все, созданное Прокофьевым в области вокальной лирики, мы убеждаемся, что она тесно связана со всем творчеством композитора.

Становление художественной индивидуальности Прокофьева и эволюция его стиля проявились в сфере вокальной лирики хотя и не так многосторонне, как в других жанрах, но не менее ярко, самобытно.

Дерзость, неумное «буйство» «Скифской сюиты», кантаты «Семеро их» и веселый юмор оперы «Любовь к трем апельсинам»; колкость «Сарказмов» и искрящаяся причудливость «Мимолетностей»; образно-эмоциональное богатство фортепианных концертов и поэтическая лирика «Сказок старой бабушки»...

Этот широкий круг образов и чувств дополняется проникновенным, тонким лиризмом ахматовского цикла и колористической звукописью, завораживающей «магией» «Стихотворений» Бальмонта; покоряющей мелодической щедростью и свежестью «Песен без слов» и глубокой мудростью, жизненной правдой, человечностью опозитизированной андерсеновской истории-сказки «Гадкий утенок».

И на всем неизменно русский отпечаток (краткие экскурсы в «музыкальную Испанию» и Восток — исключение); во многом типично прокофьевский почерк: свободное, подчас «своевольное» преломление интонаций русского мелоса, русской речи; смелое расширение сферы диатоники, использование выразительных эффектов ладовой переменности; богатая гармоническая фантазия, новая трактовка тональных соотношений; изменчивость фактуры — чередование, сочетание и смешение гармонических и полифонических приемов. Эти приметы стиля Прокофьева мы найдем и в других произведениях тех лет.

За поворотом пути — иные образы, другой строй чувств. Трагедийный лиризм балета «Ромео

и Джульетта»; широкоохватный эпос оперы «Война и мир»; героико-патриотический порыв кантаты «Александр Невский» и торжествующий оптимизм оратории «На страже мира»; наконец, глубокая лирика личных чувств и воспоминаний, полновластно вошедшая в музыку Седьмой симфонии.

И вновь мир этих образов дополнен плеядой вокальных сочинений. Здесь и нежный лиризм пушкинских романсов, и светлый юмор детских песенок; простота и открытость «Песен», адресованных широкому слушателю, и богатая гамма настроений, их тонкая градация в «Русских народных песнях»: от пасторальных и мечтательно-поэтичных («За лесочком», «Сон») до эпических и остро-драматических («Сашенька», «Кари глазки»); от торжественно-величавых («В лете калина») до сатирических («Чернец»).

Основные особенности стиля композитора сохранились, но получили дальнейшее развитие, обогатились новыми чертами. Значительно расширилась и углубилась русская струя. В музыкальный словарь вошли новые, современные интонации — песенные и речевые, в частности, детские. Строго отбираются выразительные средства, музыкальный язык становится более выверенным, точно нацеленным, ясным.

При всем различии вокальных произведений, написанных до 1921 года и относящихся к 1930—1950 годам, в них заметна стилистическая преемственность: это тот же автор, с его характерным и своеобразным музыкальным мышлением, с его неповторимым почерком.

Вокальное творчество Прокофьева, во всем его многообразии и контрастах — от интимной лирики первых «Стихотворений» до лирики широкого пла-

на, зазвучавшей с большой впечатляющей силой в его вокальных поэмах, созданных на основе русских песен, — вклад композитора в сокровищницу нашего искусства, значение которого трудно переоценить.

Раскрыв том произведений Прокофьева для голоса и фортепиано, мы как бы встречаемся с несколькими мало известными портретами композитора. И, быть может, особенно пристальное внимание привлечет наиболее мягкий, улыбчивый и светлый.

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ С. ПРОКОФЬЕВА ДЛЯ ГОЛОСА  
И ФОРТЕПИАНО<sup>1</sup>**

1910—	Два стихотворения А. Апухтина и	
1911	К. Бальмонта	ор. 9
1914	«Гадкий утенок» (по сказке Г. Х. Андерсена)	ор. 18
1915	Пять стихотворений на слова В. Горянского, Э. Гиппиус, Б. Верина, К. Бальмонта и Н. Агнивцева	ор. 23
1916	Пять стихотворений А. Ахматовой	ор. 27
1920	Пять песен без слов	ор. 35
1921	Пять стихотворений К. Бальмонта	ор. 36
1934	Две песни из кинофильма «Поручик Кижэ»	ор. 60 bis
1935	Шесть песен на слова М. Голодного, А. Афиногенова, Т. Сикорской и народные	ор. 66
1936—	Три детские песни на слова А. Барто,	
1939	Н. Саконской и Л. Квитко (в переводе С. Михалкова)	ор. 68
1936	Три романса на слова А. Пушкина	ор. 73

<sup>1</sup> Вокальные произведения С. Прокофьева объединены в издании: С. С. Прокофьев, *Собрание сочинений*, т. 7, М., 1966.

1939	Три песни из кинофильма «Александр Невский» (на слова В. Луговского)	ор. 78
	Семь песен на слова А. Прокофьева, А. Благова, М. Светлова, М. Мендельсон, П. Папченко, без указания автора и народные	bis
1941—	Семь массовых песен на слова В. Маяковского, А. Суркова и М. Мендельсон	ор. 79
1942		ор. 89
1944	Русские народные песни (12 песен)	ор. 104
1945	Два дуэта (обработка русских народных песен)	ор. 106
		без opus'a
1947	«К родине», на слова М. Мендельсон	ор. 121
1950	«Солдатская походная», на слова В. Луговского	

## КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Каратыгин В. Избранные статьи. М., 1965.
- Мясковский Н. Статьи. Письма. Воспоминания, том 1. М., 1959.
- Мясковский Н. Статьи. Письма. Воспоминания, том 2. М., 1960.
- Нестьев И. Прокофьев. М., 1957.
- Прокофьев Сергей. Статьи. Материалы. М., 1965.
- Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. Изд. второе, дополненное. М., 1961.

## СОДЕРЖАНИЕ

### Часть первая. Сочинения 1910—1921 годов

Первые страницы лирики . . . . .	3
«Гадкий утенок» . . . . .	20
Пестрые страницы . . . . .	64
Лирика Ахматовой . . . . .	83
«Песни без слов» . . . . .	95
«Пять стихотворений Бальмонта» . . . . .	106

### Часть вторая. Сочинения 1930—1950 годов

Поиски новой темы . . . . .	127
Пушкинские страницы . . . . .	132
Тема детства . . . . .	139
Песни . . . . .	145
Песни военных лет . . . . .	154
Русские народные песни . . . . .	156

*Произведения С. Прокофьева для голоса и фортепиано* 195

*Краткая библиография* . . . . . 197

**НИНА ИВАНОВНА РОГОЖИНА**

***РОМАНСЫ И ПЕСНИ С. С. ПРОКОФЬЕВА***

Редактор И. Прудникова. Худож редактор В. Антипов. Техн. редактор М. Смородинская. Корректоры Ю. Фельдман, Э. Юровская. Подписано к печати 2/II—71 г. А-03772. Формат бумаги 70×100<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Печ. л. 6,25. (Усл. п. л. 8,06). Уч.-изд. л. 7,38. Тираж 6745 экз. Изд. № 1901. Т. п. 1971 г., 463. Зак. 1111. Цена 49 к. Бумага № 2.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,  
Москва, набережная Мориса Тореза, 30  
Московская типография № 6 Главполиграфпрома  
Комитета по печати при Совете Министров СССР.  
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.

