

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

*На правах рукописи*

**Ольшевская Антонина Владимировна**  
**Русская мелодекламация**  
**(Серебряный век)**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель –  
доктор искусствоведения,  
профессор кафедры истории русской музыки  
Московской государственной консерватории  
имени П.И. Чайковского  
*Степанова И.В.*

Москва, 2015

## Оглавление

Введение.....	3	
Глава 1. Общие проблемы жанра: генезис, стиль, формы бытования.		
Генезис.....	15	
§1. Немецкая мелодрама.....	19	
§2. Русская мелодрама.....	27	
§3. Русский романс.....	31	
§4. Инструментальная миниатюра.....	36	
Стилевые составляющие.....	38	
§1. Символизм.....	39	
§2. Декаданс.....	44	
§3. Модерн.....	48	
История рождения и бытования жанра в России:		
§1. Первый опыт в России.....	53	
§2. Актеры.....	55	
§3. Поэты.....	68	
§4. Композиторы.....	77	
§5. Издательства.....	85	
§6. Посвящения.....	87	
Глава 2. Теоретические аспекты мелодекламации.		
Теория мелодекламации С.Д.Волкова-Давыдова.....	90	
Теория мелодекламации М.Ф.Гнесина.....	93	
Поэтическое и актерское чтение в прошлом и настоящем.....	99	
Музыкально-поэтический синтез.....	122	
§1. Время. Графика (особенности фиксации поэтических текстов).....	124	
§2. Интонация.....	137	
§3. Ритм.....	143	
§4. Семантика.....	149	
Глава 3. О средствах музыкальной выразительности, дилетантизме и мастерстве.....		172
Выразительные особенности:		
§1. Гармония.....	175	
§2. Жанры.....	182	
§3. Фактура.....	195	
§4. Форма.....	202	
Мелодекламации-аранжировки.....	206	
Лучшие опусы.....	216	
Заключение. Переступая границы Серебряного века.....		227
Литература.....		240
Предварительный каталог русских мелодекламаций 1897-1929 гг.....		251

## Введение.

Речь, как и пение, требует абсолютно иного текста, нежели письмо.  
Между музыкой и письмом стоит речь. Наука декламации априори.  
(Новалис)

Мелодекламация... Слово, давно вошедшее в обиход музыкознания, звучащее так привычно... Между тем, история этого явления и его теоретические аспекты далеко не столь очевидны. Что есть мелодекламация? Когда она появилась в России? Была она характерна для своего времени или нет? Что отличает ее от художественного чтения или речи? От техники *sprechstimme*?

В поисках ответов следует прежде всего обратиться к этимологии слова «мелодекламация». Нетрудно распознать в нем два корня: древнегреческий *μέλος*, что означает «песнь, мелодия» и латинский *declamatio* – «упражнения в красноречии», «выразительное произнесение текста». Их совмещение дает самое широкое, общее толкование: мелодекламация есть музыкальное чтение или чтение нараспев. Очевидно, однако, что к эпохе античности относится не только возникновение термина, но и само явление музыкальной декламации.

Между древнейшими формами мелодекламации и ее блистательным расцветом на рубеже XIX-XX веков пролегает около (или сверх!) двух тысячелетий, за которые мелодекламация прошла весьма сложную историю. Попытки ее изучения предпринимались довольно давно как зарубежными, так и русскими учеными.

В Европе до середины XIX столетия они были, как правило, инициированы необходимостью пересмотра основ театральной декламации, поскольку их авторы отталкивались от особенностей античного декламирования. Попытки сделать «прививку античностью» современной декламации встречаются у крупнейших литературных и театральных деятелей: Иоганна Вольфганга Гете, Иоганна Кристофа Готшеда, Жана-Жака Руссо, а также менее прославленных имен.

Их работы внесли огромный вклад в театральное искусство. Кроме того, они обозначили отправной момент в изучении мелодекламации, точнее, концертной мелодрамы – ее немецкого аналога, как явления театрального, литературного и только потом – музыкального.

Необходимо пояснить, что в немецкой терминологии понятие «мелодрама» весьма многозначно. Различают как минимум три *жанровые разновидности*, названные этим словом:

1. *Melodrama* – крупное сценическое произведение на французском или итальянском языке<sup>1</sup>.

2. *Melodram* – крупное сценическое произведение с немецким текстом.

3. *Konzertmelodram* (концертная мелодрама) – менее масштабное, чем просто «мелодрама», произведение, рассчитанное на исполнение одним или двумя актерами. Соответствует русскому понятию «мелодекламация».

В немецком театроведении употребляется и термин *Melodeklamation* (мелодекламация), синонимичный понятию концертной мелодрамы, но встретить его можно значительно реже.

В России ситуация с мелодрамой и мелодекламацией складывалась иначе. Эти понятия разделились (об этом далее). И если мелодрама – явление довольно раннее, то мелодекламация *как жанр* (именно она – предмет нашего исследования) появляется лишь во второй половине XIX столетия. Одним из первых историю ее становления прослеживает музыкант и композитор второй половины XIX– начала XX столетия, Сергей Дмитриевич Волков-Давыдов в очерке «Мелодекламация»<sup>2</sup>.

Представим основные положения его работы.

Свое исследование автор начинает с утверждения, что мелодекламация являлась важным элементом при исполнении древнегреческих трагедий. В

---

<sup>1</sup> Это слово, как и жанр, заимствовано из итальянского языка и сохранило окончание «а».

<sup>2</sup> Волков-Давыдов С. Мелодекламация. Очерк. М.: "В.С. Балашев и К°", 1901. (В 1903 году вышло «Краткое руководство по мелодекламации. Первый опыт» этого же автора, представляющее собой исправленное и дополненное переиздание очерка 1901 года.)

античном театре использовалось три типа звукового потока: два основных – пение и речь, а также некая специальная форма звукоизвлечения, занимающая срединное положение между речью и пением. Она представляла собой произнесение актером текста с инструментальным сопровождением.

Дальнейший этап развития мелодекламации, о котором пишет Волков-Давыдов, – мистерии Средневековья, получившие широкое распространение в Италии и Испании. Этот тезис не безусловен, так как сам автор поясняет, что в ходе подобных представлений разговорная речь чередовалась с хором, а значит, сочетания в одновременности музыки и речи не было.

Новый виток – закрепление мелодекламации в европейской опере<sup>3</sup>. «Кроме речитативов, – столь приближающихся к мелодекламации, – во многих операх имеются большей или меньшей длительности вставки чтения под оркестр, то есть – чистой уже мелодрамы<sup>4</sup>, – того вида чтения наиболее близкого к современному нам типу мелодекламации, на почве которого и выразился окончательно этот последний»<sup>5</sup>. В качестве примеров Волков-Давыдов называет сцену «В Волчьей долине» из оперы К. М. Вебера «Волшебный стрелок», сцену «В тюрьме» из оперы Л. Бетховена «Фиделио», а также музыку к «Манфреду» Шумана и другие образцы: «даже такие яркие звезды на музыкальном небосклоне, как Шуман и Бетховен, признали уже, в свое время, важность глубокого и полного совпадения в оперных произведениях – и особенно в речитативах – задач чисто музыкального характера с законами дикции»<sup>6</sup>.

Мелодрамы, как русские, так и европейские, пользовались в России огромным успехом до начала XIX столетия, а потом стали постепенно сходить со сцены, что объяснялось «изменением вкусов и требований публики»<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> А затем перешла в музыку к драматическим спектаклям. (Прим. мое – А.О.)

<sup>4</sup> Волков-Давыдов почти не касается в очерке собственно понятия «мелодрама» и не считает нужным это делать, поскольку пишет о явлении, хорошо ему знакомом с детства.

<sup>5</sup> Волков-Давыдов С.Д. Краткое руководство по мелодекламации (первый опыт). М.: тип. К.Л. Меньшова, 1903. - С. 34.

<sup>6</sup> Волков-Давыдов С. Мелодекламация. Очерк. Цит.ист. С. 9.

<sup>7</sup> Там же С. 10.

Проблема преемственности мелодрамы (русской, а также европейской) и мелодекламации довольно сложна. Ее рассмотрению отводится раздел в первой главе данного исследования.

Очерк Волкова-Давыдова не освещает все подробности истории этого вопроса. Некоторые из них проясняют другие источники, самый доступный из которых – статья в 6-томной Музыкальной энциклопедии (автор не назван). Среди существенных дополнений в ней есть указание на то, что «с конца XVIII в. под влиянием мелодрам сложился и жанр самостоятельной мелодекламации концертного плана (по-немецки *Melodram*, в отличие от сценической мелодекламации, называемой *Melodrama*<sup>8</sup>), как правило, для чтения (декламации) в сопровождении фортепиано, реже в сопровождении оркестра»<sup>9</sup>. Самые ранние образцы подобных концертных мелодрам-мелодекламаций, относящиеся к 70-м гг. XVIII века, принадлежат немецкому композитору И. Цумштегу («Весеннее торжество», для чтеца с орк., 1777, «Тамира», 1788). Позднее к ним обращались Ф. Шуберт («Прощание с Землёй» — «Abschied von der Erde», 1825), Р. Шуман (2 баллады, соч. 122, 1852), Ф. Лист («Ленора», 1858, «Печальный монах» — «Der traurige Mönch», 1860, «Слепой певец» — «Der blinde Sänger», 1875), Р. Штраус («Енох Арден», ор. 38, 1897), М. Шиллингс («Песнь ведьм» — «Hexenlied», ор. 15, 1904) и другие.

Даже на основании только что отмеченного явственно проступает проблема определения самой сущности мелодекламации. Указанные разночтения не случайны, ведь этим термином обозначались и продолжают обозначаться не совпадающие явления. В разных случаях мелодекламация выполняет различные функции и считать ее, к примеру, только лишь жанром некорректно – это вступает в противоречие с определением роли

---

<sup>8</sup> Не совсем точное пояснение. Подчеркнем еще раз, что концертные мелодекламации по-немецки называются «концертными мелодрамами» (*Konzertmelodram*), а *Melodram* (как и *Melodrama*) – это крупные сценические произведения.

<sup>9</sup> Там же, С. 510-511.

мелодекламаций в древнегреческих пьесах и опере Нового времени. Пока отметим главное. Мелодекламация может выступать в качестве:

1. принципа подачи текста;
2. фрагмента более крупного целого (невокализированных фрагментов текста в мистериях Средневековья, опер или музыки к драме);
3. самостоятельного жанра (немецкая мелодекламация-melodram, русская мелодекламации Серебряного века).

И все это будет называться мелодекламацией!

Отметим еще раз, что мелодекламации, которые изучаются в данной работе – это, в первую очередь, **самостоятельные произведения определенного жанра**. Время их существования – рубеж XIX-XX веков. В этот период мелодекламация приобрела невиданную популярность. Ее расцвет сопровождался, среди прочего, стремлением *осмыслить сущность мелодекламации*, итогом чего стало *появление нескольких теоретических работ*, посвященных этому вопросу, а также множественность жанровых определений, которые давали композиторы своим мелодекламациям.

Пожалуй, первая проблема, встающая перед современным исследователем, который хочет представить целостную картину жанра, касается материалов по данной теме.

При знакомстве с существующей на сегодняшний день литературой создается двойственное впечатление. С одной стороны, есть довольно широкий круг работ, который включает собственно теоретические труды, посвященные проблемам декламации и мелодекламации. Их авторы – композиторы, филологи и театральные деятели Серебряного века. Хронологически эти исследования самые ранние. Внимание в них фокусируется на теоретических аспектах жанра, а также проблемах его практического воплощения авторами и исполнителями-мелодекламаторами. К ним примыкает ряд современных статей, основанных на архивных

источниках; главы, посвященные мелодекламации, в монографических работах музыковедов, филологов и театроведов.

С другой стороны, специального современного исследования русской театральной декламации и мелодекламации до сих пор нет. Ни одного. Подобную «несправедливость» отмечают даже иностранные ученые. Немецкий профессор Петер Бранг в книге «Звучащее слово» указывает на ряд актуальных научных задач в этой области: «До сих пор не существует... истории русской декламации. Не существует отдельной истории исполнения стихов русскими поэтами – она одна могла бы составить тома... Не существует истории исследования и теоретического осмысления декламации в России. Не существует исторического исследования различных форм обучения художественному чтению в России... Не существует сравнительного критического обзора употребляющейся в сфере декламации терминологии»<sup>10</sup>. Продолжая мысль П.Бранга, экстраполируя ее на музыкальное искусство, отметим, что не существует теории русской мелодекламации, каталога произведений, очерка их исполнителей. Огромный пласт музыкального наследия рубежа XIX-XX веков остается невостребованным. Не освящены вопросы бытования жанра, мест его исполнения – все это приходится открывать заново, восстанавливать по упоминаниям в периодических изданиях, отрывочным сведениям из мемуаров поэтов Серебряного века и даже художественной литературы.

В чем причина такого пренебрежительного отношения к одному из самых любимых в дореволюционной России музыкально-поэтических жанров? Уже было сказано, что мелодекламация как самостоятельный жанр оформляется поздно – в конце XIX столетия, затем переживает пик популярности, приходящийся на рубеж веков, и в дальнейшем надолго исчезает из поля зрения, предается забвению. Правда, в XX веке она продолжает жить, но в радикально измененных формах и ипостасях. Об этом позже. Советское музыкознание, в тех случаях, когда не могло

---

<sup>10</sup> Бранг П. Звучащее слово. - М.: Языки славянской культуры, 2010 С. 45-47.

проигнорировать существование мелодекламации, клеймило ее как буржуазно-упадническую. Вот выдержка из книги А.Глумова, вышедшей в 1955 году: «Музыкальное чтение в России (речь идет о предреволюционном периоде – А.О.) приобретает черты упадничества, обывательщины, пошлости... В этой музыке композитором навязывался исполнителю определенный ритмо-мелодический рисунок, и единственным исключением среди всей этой музыкальной макулатуры представляет собою цикл мелодекламаций Аренского – его музыка к 3 стихотворениям в прозе Тургенева.... В предреволюционный период этот жанр окончательно деградировал, и в наши дни самый термин «мелодекламация» звучит как символ пошлости»<sup>11</sup>. В постсоветский период оценки исследователей несколько смягчились, но все авторы сходятся, пожалуй, в одном: мелодекламация – жанр «легкий», не претендующий на художественные высоты и открытия, чем, возможно, и объясняется его прошлая популярность.

В попытках прояснить картину из всего разнообразия существующей литературы выделим наиболее интересные и серьезные публикации. Особое место занимает все тот же очерк Волкова-Давыдова, который, как уже упоминалось, издавался дважды: в 1901 и 1903 годах. Второе издание имеет ряд отличий, в основном коснувшихся исторического раздела. Эта работа особенно важна тем, что свою точку зрения на проблему излагает признанный мелодекламатор – исполнитель и автор, чьему перу принадлежало немало популярных опусов. Очерк (о чем говорит и сам Волков-Давыдов) адресован в первую очередь исполнителям, то есть представляет собой практическое руководство, которому предшествует в виде некоей преамбулы исторический раздел. Совсем другой характер – глубокой научной работы – имеют материалы по теории музыкального чтения М.Ф.Гнесина, опубликованные И.Кривошеевой в сборнике

---

<sup>11</sup> Глумов А. Музыка в русском драматическом театре. – М.: Музгиз, 1955. С. 369.

«Мейерхольд и другие. Документы и материалы»<sup>12</sup> и детально разработанные в кандидатской диссертации М.Карачевской, посвященной вокальному творчеству Гнесина.<sup>13</sup>

Нельзя не отметить исследования как советского, так и более позднего времени, в которых обсуждалась проблема мелодекламация: книги А.Глумова<sup>14</sup>, Т.Левой<sup>15</sup>, статья Л.Тарасовой<sup>16</sup>, приуроченная к концерту «Наследие». Следует упомянуть также работу Е.Потяркиной<sup>17</sup>, в которой, правда, анализируются только те образцы мелодекламаций, что были созданы на тексты К.Бальмонта, и А.Насоновой<sup>18</sup>, посвященную В.И.Ребикову и имеющую раздел о его ритмодекламациях. Ценные сведения можно почерпнуть из небольшой книги А.Наумова «Аренский и другие»<sup>19</sup>. Все это, безусловно, лишь немногие примеры из литературы, в которой так или иначе мелодекламация упоминается.

Обзор существующей литературы не будет полным без ознакомления со сборниками под общим названием «Чтец-декламатор», относительно регулярно выходившими всю первую половину XX века. Конечно, для нас наиболее важны дореволюционные издания, так как после 1917 года мелодекламация постепенно становится ангажированным жанром. Эти издания содержали подборку текстов, предназначенных для художественного чтения. Многие из них фигурируют в самих изданиях как «Тексты мелодекламаций». Помимо «Чтецов-декламаторов», существовал целый ряд других сборников, адресованных чтецам. Самым ранним из них мы считаем «Лиру», вышедшую в небольшом московском издательстве в 1899 году.

---

<sup>12</sup> Кривошеева И. К теме: М.Ф.Гнесин и В.Э.Мейерхольд// Мейерхольд и другие. Документы и материалы. – М.: ОГИ, 2000.

<sup>13</sup> Карачевская М. М.Ф.Гнесин. Особенности стиля на примере вокального творчества.Канд.дисс. – М., 2010.

<sup>14</sup> А.Глумов «Музыка в русском драматическом театре» и «Нестертые строки».

<sup>15</sup> Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991.

<sup>16</sup> Тарасова Л. Забытый жанр: мелодекламация.// Наследие. Музыкальные собрания. – М.: Советский композитор, 1990.

<sup>17</sup> Потяркина Е. К.Д. Бальмонт и русская музыка рубежа XIX-XX веков. – М., 2009.

<sup>18</sup> Насонова А. В.И.Ребиков. Опыт характеристики на примере фортепианного творчества. Дипломная работа. – М., 2011.

<sup>19</sup> Наумов А. Аренский и другие. Размышление перед концертом. – М.: Вузовская книга, 2012.

Остальные книги увидели свет позднее – в 1902 году: «Литературный чтец», составленный И.Щегловым, «Альбом артиста» – сборник Д.Александрова, «Для декламации» С.Елисеева и т.п. Особняком стоит предназначавшийся для тех же целей сборник «Дивертисмент»<sup>20</sup>.

Знакомство с этим изданием зримо показывает, какую значительную роль играла мелодекламация в культурной жизни начала прошлого века: «Дивертисмент» оформлен весьма изысканно, пристрастно. Он изобилует фотографиями авторов текстов и музыки, актеров-исполнителей. В конце даже помещены ноты (как мелодекламаций, так и танцевальной музыки, также предназначенной для чтения стихов). А кроме того – анонс мелодекламаций, которые предполагались к изданию в ближайшее время. Сам сборник состоит из нескольких разделов: *Declamatorium* – подборка стихов для художественного декламирования (обычный и «предназначенный исключительно для исполнительниц»), мелодекламации, комические куплеты, сцены-монологи и т.д. Заметим, что это — четвертое издание, значит, вошедшие в него стихотворения отбирались в течение значительного времени и «с учетом вкусов общества».

Специальное внимание следовало бы уделить и художественной литературе первой половины прошлого века, в которой постоянно проскальзывают упоминания о жанре, а то и подробные его описания. Достаточно прочесть рассказы А.Куприна или воспоминания А.Белого, А.Блока и некоторых других авторов, чтобы убедиться в том.

Нот мелодекламаций сохранилось немало. Например, в «Дивертисменте», где часть образцов помещена в качестве примеров в конце сборника. Но специальных изданий было гораздо больше. В связи с тем, что несколько десятилетий жанр был популярен как никакой другой, существовали периодические издания. Ноты выпускались сериями, готовящиеся к выпуску произведения рекламировались на оборотах, а в некоторых случаях – в периодике того времени. К примеру, в газетах можно

---

<sup>20</sup> Дивертисмент. Художественный сборник./ Сост. Корецкий Н. – СПб.: П.Юргенсон, 1905.

было прочитать такие объявления: «Е.Б.Вильбушевич написал два романа: «Весна» и «Осень»; теперь работает над мелодекламацией «Олаф»<sup>21</sup>.

Список издательств, публиковавших мелодекламации, тоже достаточно широк. Здесь и почтеннейший издательский дом Юргенсона, и малоизвестные сегодня «Давингоф», «Валящик», «Иогансен», а также издания самих авторов музыки. В большинстве своем опубликованные мелодекламации (более 400 опусов) собраны в музыкальном отделе РГБ. Бросается в глаза ветхость многих экземпляров, ведь мелодекламации, напечатанные в начале прошлого столетия, за редкими исключениями никогда не переиздавались.

Гораздо более проблемная ситуация складывается со звучащими материалами (аудио- и видеозаписями). Записи исполнения «старых» мелодекламаций в наше время можно пересчитать по пальцам!

Осень 1990 года. В Москве по инициативе известного пианиста и композитора М.Г.Коллонтая состоялся фестиваль «Наследие», в одном из концертов которого звучали мелодекламации А.Корещенко, П.Чеснокова, М.Гнесина, В.Ребикова, А.Юрасовского, П.Ренчинского и И.Саца. К фестивалю был приурочен выпуск одноименного сборника, где кратко, в дискуссионной манере, рассказывалось о загадочном жанре Серебряного века и авторах, чьи имена сегодня преданы забвению<sup>22</sup>.

Концерт состоялся. М.Коллонтаем совместно со студентами ГИТИСа<sup>23</sup>, была проделана огромная репетиционная работа, потребовавшая массы усилий. Фрагменты записи этого концерта (общей длительностью 45 минут) находятся в музыкальном архиве *ГосТелеРадиоФонда*.

Более печальная ситуация сложилась с записями еще одного концерта, состоявшегося гораздо позднее. 15 мая 2003 года в рамках фестиваля «Черешневый лес» в литературном музее им. А.С. Пушкина прошел вечер, на

---

<sup>21</sup> Журнал «Новая студия» №3 – СПб. 1912 г. С. 23.

<sup>22</sup> Тарасова Л. Забытый жанр: мелодекламация//Наследие. Музыкальные собрания. Цит.ист.

<sup>23</sup> Тексты мелодекламаций читали П.Кондратьев, М.Вайс, А.Курепов, А.Игнатьев, Д.Бургаслиев, М.Брусникина, Дм.Черченко, Г.Ледвина, Н.Лазарев.

котором прозвучали некоторые мелодекламации Серебряного века в исполнении замечательных актеров: Олега Янковского, Игоря Кваши, Марины Нееловой и других. Информации об этом концерте и записи с него, к сожалению, найти не удалось.

Подчеркнем, что скудность звучащего материала вовсе не означает отсутствие интереса к мелодекламации поэзии Серебряного века. Напротив, многие известные российские актеры читают стихи именно этого периода, причем стилизуют чтение под манеру исполнения начала XX столетия или сопровождают его музыкой. Один из авторов таких современных мелодекламаций, Павел Морозов, подробно описывает, каким образом он пришел к этому жанру: «Когда-то я работал на радио. Однажды, в качестве хобби я попробовал записать стихи своих любимых поэтов так, как я это понимаю и слышу. Поскольку я каждый день слушал массу музыки, часто возникало стойкое ощущение, что некоторые стихи, которые я знаю наизусть, в той или иной мере соответствуют некоторым музыкальным вещам – иногда по мелодике, иногда по ритмической структуре, иногда по развитию (завязке, кульминации и развязке), иногда по атмосфере. Стихи как бы сами просились в музыку. Это очень увлекло меня, и я потратил на записи и монтаж сотни вечеров и ночей. На тот момент я думал о мелодекламации ежедневно по многу часов. Чем-то я остался доволен, чем-то не очень, но сам процесс создания мелодекламаций подарил мне много прекрасных мгновений»<sup>24</sup>.

Это признание заставляет еще раз пожалеть об огромном наследии уже «готовых» мелодекламаций XIX-XX веков, которые сегодня не звучат.

Итак, мы должны констатировать, что, несмотря на неоднократные попытки осмыслить явление русской мелодекламации Серебряного века, этот вопрос остается крайне малоисследованным. Цель данной работы –

---

<sup>24</sup> Морозов П. Заметки о мелодекламации. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://proza.ru/2013/02/03/214>

предложить современный, проблемный взгляд на мелодекламацию рубежа XIX-XX столетий, представить наиболее значительных мелодекламаторов (актеров и музыкантов), осмыслить корпус поэтических текстов и, главное, попытаться «вникнуть» в жанр с помощью применения историографического, компаративного (сравнительного), текстологического и музыкально-теоретического, а также новой методики музыкально-лингвистического анализа.

В работе используются сокращения некоторых специальных терминов, по аналогии с методом, принятым в филологии:

МД – мелодекламация,

РД – ритмодекламация,

ИМД – инструментальная мелодекламация,

ИК – интонационная конструкция<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Термин, принятый в филологии. В данной работе употребляется в рамках анализа звучащего материала.

## Глава 1. Общие проблемы жанра: генезис, стиль, формы бытования.

### **Генезис.**

Историческое развитие русской мелодекламации – вплоть до рубежа XIX-XX веков – процесс сложный и неоднозначный. С одной стороны, МД в том виде, в котором она появилась в России, продукт «импортный», «привозной», преемница немецкой мелодрамы, и – опосредованно – более ранних французской и итальянской. С другой, расцвет этого жанра на русской почве был органично подготовлен отечественными композиторами XVIII столетия, которые также сочиняли мелодрамы.

«Генеалогическое древо» русской мелодекламации Серебряного века если и не очень «высокое», то довольно «ветвистое». Первый серьезный мелодекламационный опыт (по мнению и русских, и зарубежных ученых) – французская сценическая драма «Пигмалион» Ж.-Ж. Руссо, завершенная в 1770 году (в России ставилась впервые в 1789 году, а затем – неоднократно – в последующие). Текст в ней читался под музыку, а действие было своего рода ожившими картинами<sup>26</sup>. Новаторства Руссо быстро укоренились на европейской сцене и в дальнейшем более столетия под мелодрамой подразумевали именно крупное сценическое произведение, в котором разговорные фрагменты чередуются (реже – сопровождаются) с музыкой. Именно в таком музыкально-сценическом виде жанр прижился на немецкой почве<sup>27</sup>, став настолько популярным, что к нему обращались почти все крупные музыканты эпохи романтизма. Можно даже предположить, что немецкий зингшпиль и французская комическая опера с разговорными интерлюдиями в каком-то смысле преемственны мелодраме. У немецких исследователей нет единого мнения на этот счет: мелодрамой они называют одновременно и зингшпили Моцарта, и более лаконичные произведения

---

<sup>26</sup> Мелодекламация бытовала и в античном театре. Но этот этап едва ли можно включить в генезис, поскольку он не получил непрерывного развития и не мог прямо или опосредованно повлиять на русскую мелодекламацию указанного периода.

<sup>27</sup> Об этом – в следующем параграфе.

композиторов-романтиков, в которых от начала до конца используется принцип мело- или ритмодекламации.

Для России сценическая мелодрама тоже вполне характерное явление. По данным энциклопедического словаря «Музыкальный Петербург. XVIII век»<sup>28</sup> первый ее образец, мелодрама Н.Г.Поморского, появился уже в 1779 году. Мелодрама Поморского была прямым подражанием «Пигмалиону» и носила то же название. Ее партитура не сохранилась. Гораздо более значительный опыт в этом жанре – «Орфей» Б.Я.Княжнина с музыкой Торелли, который стал более популярен после создания нового сопровождения Е.Фоминим.

Мелодрама получила широкое развитие вплоть до середины следующего столетия, после чего стала постепенно перерождаться в новый жанр – салонную мелодекламацию.

Итак, отметим еще раз. Ранние французские, немецкие и русские мелодрамы – крупные сценические произведения, граничащие, с одной стороны, с оперными, с другой – драматическими постановками... мелодекламация же Серебряного века – миниатюра. Принцип исполнения тот же (читка под музыку), жанр – иной.

Другой источник, прямо повлиявший на развитие мелодекламации в России, – декламация актерская, которая претерпела свою собственную эволюцию.

Проблема верного и выразительного звучания художественного слова отнюдь не нова для истории декламации в России. Попытки актеров сочетать в речи простоту и поэтичность, музыкальность и естественность известны как минимум с XVIII столетия. Эти поиски «золотой середины», баланса музыкального наполнения и реалистичного звучания предпринимали и артист Померанцев, и актер и писатель Плавильщиков, и великая крепостная Катерина Семенова, воспетая Пушкиным. В то же время артисты более молодого поколения не просто иначе декламируют, но и стремятся подвести

---

<sup>28</sup> Музыкальный Петербург. XVIII век. Словарь-исследование. Т.1 кн.2. – СПб: Композитор, 1999. С. 202.

под свой стиль теоретическое основание. В театральных кругах появляются указания на новую манеру чтения, пока разрозненные, но, тем не менее, значительные.

Из зерна, заложенного в XVIII столетии, в XIX веке возникает ярчайшее явление – школа театральной сценической игры со своими корифеями и своими художественными законами. Среди актеров, блиставших в ту пору на театральных подмостках, не умевшие петь были исключениями. М.С.Щепкин, П.М.Щепин, П.С.Мочалов и многие другие были одновременно артистами и музыкантами. Актеры, подобно М.С.Щепкину вышедшие из крепостных, обогатили художественное слово выразительными интонациями народных песен. Помимо этого, они прекрасно умели сочетать музыку с декламацией и привносить в речь музыкальный компонент. А.Сконечная пишет, что «секрет успеха Щепкина в музыкальных спектаклях, вероятно, заключался в том, что ему удавалось создание цельного вокально-драматического образа. Речитатив, мелодическая декламация, чтение куплета под музыку, пение – таков, по-видимому, был сценический арсенал, применяемый актером в водевилях и комических операх».<sup>29</sup>

Величайшие русские поэты и писатели: Грибоедов, Пушкин, Лермонтов, Гоголь также прекрасно декламировали, сочетая в речи простоту и возвышенную, патетическую музыкальность.

В отношении Серебряного века мы говорим о новом апогее искусства театрального чтения, о появлении самостоятельных направлений в декламации, основоположниками которых оказались такие крупнейшие фигуры, как Комиссаржевская или Станиславский. Выразительное чтение стало актуальнейшей темой, о которой были написаны десятки работ. Актерская декламация, возведенная в очень высокую степень мастерства, вышла в то время за рамки спектакля на концертную эстраду и стала оформляться в виде камерного чтения стихов или прозы. Именно этот

---

<sup>29</sup> Сконечная А. Московский Парнас. – М.: Московский рабочий, 1983. С. 103.

момент знаменует рождение нового жанра мелодекламации – чтение стихов или прозы под музыку.

Актерская декламация – отдельный предмет исследования. Она никогда не теряла своей актуальности и, хотя еще таит множество загадок, на сегодняшний день изучена гораздо лучше мелодекламации. Данная работа не ставит целью проследить все этапы соприкосновения актерской декламации с музыкальной до рубежа XIX-XX веков (что может стать предметом отдельного исследования), автором обозначены лишь некоторые вехи на этом пути. Заинтересовавшихся отсылаем к многотомной «Истории русского драматического театра», а также упомянутым книгам А.Глумова («Музыка в русском драматическом театре», «Нестертые строки») и П.Бранга («Звучащее слово»).

Как уже отмечалось, проблемы русской мелодекламации XIX-XX столетий музыковедение долгое время обходило стороной, из-за чего мы располагаем немногими источниками. Западноевропейские мелодрамы исследованы основательнее. Это не только ряд публикаций на протяжении XIX века, но и совсем новые фундаментальные исследования: диссертация Ульриха Кюна<sup>30</sup> «Речь-звук-искусство: музыкальная декламация и формы мелодрамы в театральные представлениях и музыкальном театре (1770-1933)»<sup>31</sup>, книга Маттеаса Нёзера «Жить, как гражданин, творить, как полубог: мелодрама, декламация и речитатив в империи Вильгельма II»<sup>32</sup>. Немаловажно и то, что западные мелодрамы часто исполняются в концертных залах в наши дни, являясь такой же частью концертных программ, как романсы, песни или оперные арии.

---

<sup>30</sup> Одна из глав книги У.Кюна посвящена немецкой концертной мелодраме – прямому аналогу русской мелодекламации. Перевод этого раздела дан в приложении.

<sup>31</sup> Ulrich Kühn Sprech— Ton— Kunst: musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel— und Musiktheater (1770 – 1933) – T.: Max Niemeyer Verlag, 2001.

<sup>32</sup> Matthias Nöther. Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich –W.: Max Niemeyer Verlag, 2008.

## §1. Немецкая мелодрама<sup>33</sup>

В монографии о музыке в русском драматическом театре (1955 г.) искусствовед А.Глумов писал: «в 1884 и 1887 году приезжал в Россию немецкий трагик Эрнст Поссарт; он исполнял байроновского «Манфреда» с музыкой Шумана, а в следующие годы – посредственные стихи Э.-А.Вильденбруха «Песню ведьмы», «Юный Олаф» (музыка Р.Штрауса). С теми же произведениями выступал в России певец и декламатор Людвиг Вюльнер...»<sup>34</sup>. Глумов сообщает о довольно поздних случаях исполнения у нас зарубежных мелодекламаций. Тем не менее, это высказывание весьма показательно, ведь на развитие и формирование мелодекламации Серебряного века, как уже было отмечено, повлияла прежде всего немецкая мелодрама.

В конце XIX столетия русская мелодекламация и немецкая мелодрама необычайно сближаются. Для крупных русских музыкантов, таких, как Гнесин или Ребиков, мелодекламация была возможностью открыть новые выразительные ресурсы звучания слова и музыки, новый род искусства. Для немецких композиторов мелодрама также стала областью музыкального эксперимента. Поворотным в этом отношении произведением называют мелодраму Энгельберта Хумпердинка «Дети короля» (1897 г.), вокруг которой развернулась бурная полемика и в музыкальном обществе, и на страницах периодических изданий той поры. Хумпердинк синтезировал опыт, накопленный немецкой мелодрамой за долгое время, и, обобщив его, создал нечто принципиально новое. Его уникальный эксперимент находился «на одной волне» с поисками новых выразительных приемов Гнесиным или Ребиковым, которые сами создавали мелодекламации и, вероятно, почерпнули некоторые идеи в этой области. Прежде чем сформулировать новаторство Хумпердинка, ставшее поворотным моментом в эволюции немецкой мелодрамы, отметим главные этапы ее развития.

---

<sup>33</sup> Все переводы в данном параграфе выполнены автором работы – А.О.

<sup>34</sup> Глумов А. Музыка в русском драматическом театре. Цит. изд. С. 369.

Немецкая концертная мелодрама<sup>35</sup> возникла, по крайней мере, на век раньше русской. Те немногие образцы, что перечислены в Музыкальной энциклопедии<sup>36</sup>, относятся к последней четверти XVIII в. («Весеннее торжество» и «Тамира» Цумштега) и XIX столетию.

Немецкие источники<sup>37</sup> говорят о гораздо более раннем появлении мелодрамы. Согласно им, первый автор немецких мелодрам – главный зальцбургский капельмейстер Иоганн Эрнест Эберлин (1702-1762). Ему принадлежит школьная драма «Сигизмунд», представляющая собой чередование речитатива и арии, но с разговорными вставками. В нотном фрагменте, который приводит автор серии хрестоматий о музыкальных формах и путях их развития Мартенс, показывается, как в жанре напевной мелодекламации претворены восклицания боли и страданий, претерпеваемых Сигизмундом.

Другой пример ранней мелодрамы – творчество чеха, потомственного музыканта Георга Антонина Бенды (1702-1795). Его сценические мелодрамы «Ариадна на Наксосе» и «Медея» в то время были широко известны и позднее перерабатывались другими музыкантами. В «Ариадне на Наксосе» принцип взаимодействия слова и музыки иной, нежели это было у Эберлина: слово здесь не распевается, а написано только между тактами.

Перечисленные ранние мелодрамы – иной, нежели в XIX века, жанр. Различие их коренится, в первую очередь, в размерах и степени зависимости декламационных вставок от общего целого. Немецкие мелодрамы, с ранних и до середины XIX века, – крупные сценические произведения, подобные операм или включенные в них (примеры таких включений находим даже в музыке Моцарта и Бетховена<sup>38</sup>!). По сравнению с ними немецкие концертные

---

<sup>35</sup> Напомним, что понятие «концертная мелодрама» в немецкой науке соответствует принятому у нас термину «мелодекламация».

<sup>36</sup> Все сочинения, о которых говорится в этом разделе, указаны по статье «Мелодекламация»/ Музыкальная энциклопедия в 6 тт. Цит.изд. С. 510-511.

<sup>37</sup> Например, хрестоматию Martens H. Musikalische Formen in historischen Reihen. Bd.11 Das Melodram. – В., 1932.

<sup>38</sup> Композиторы эпохи венского классицизма часто обращались к мелодраме. У В.А.Моцарта она эпизодически появляется в зингшпилях, у Л.Бетховена – в его крупнейших драматических сочинениях – «Эгмонте» и «Фиделио». А в 1811 году для открытия нового театра Бетховен создает музыку к двум

мелодрамы более позднего времени, как и русские мелодекламации, – миниатюры<sup>39</sup>.

Тем не менее, преемственность последних очевидна, ведь начало «господства» мелодекламации совпадает с гастролями в России немецких актеров-чтецов. Озвученные ими произведения – это уже не огромные музыкальные полотна, а самостоятельные образцы жанра, подходящие для камерного исполнения. Такие, например, как опусы Иоганна Рудольфа Цумштега (1760-1802).

Его мелодрамы – новый виток в истории жанра. Не столько благодаря собственно музыкальным особенностям, сколько из-за радикальных изменений формы целого и текстов, которые лежат в его основе. Эту суть точно отразил Й.Вольф (строку из его стихотворения приводит в хрестоматии Мартенс): «Мелодрама – кума баллады»<sup>40</sup>. Детали «родственных отношений» двух жанров рассмотрим позднее.

Путь развития мелодрамы, заложенный Цумштегом, – одночастная баллада с произносимым текстом. Эта разновидность жанра особенно важна в контексте влияния немецкой мелодрамы на русскую. Именно мелодрамы-баллады декламировали немецкие гастролеры в России, именно на таких произведениях воспитывались будущие сочинители мелодекламаций Серебряного века.

Новые перемены мелодрама претерпевает в творчестве немецких композиторов романтического периода. Большие сценические произведения с разговорными вставками в этот период еще остаются. У К.М.фон Вебера

---

торжественным представлениям на текст А. Коцебу – «Афинские развалины» и «Король Стефан, или Первый благодетель Венгрии». Каждое из этих произведений представляет, по сути, череду самостоятельных пьес, в некоторых из которых используется мелодекламация. К примеру, «Марш» из «Афинских развалин» выделяется еще и тем, что текст ритмически организован. Ритмическая строка и аккомпанемент комплиментарно дополняют друг друга, а разнообразие ритмических рисунков в строке чтеца говорит о том, что композитор, безусловно, стремится воспроизвести нюансы речи. (Комментарий мой – А.О.)

<sup>39</sup> Важной особенностью является также то, что в немецком театроведении принято рассматривать концертную мелодраму XIX века итогом развития ранней сценической мелодрамы. На русской почве эти явления видятся не только и не столько проистекающими одно из другого (мелодекламация из мелодрамы), сколько сменяющимися. (Комментарий мой – А.О.)

<sup>40</sup> Дословно: „ das Melodram bei der Ballade Gevatter“. Martens H. Musikalische Formen in historischen Reihen. Цит.изд. s.9

это музыка к пьесе П.Вольфа «Прециоза», а также фрагмент из «Волшебного стрелка» (сцена в Волчьей долине), у его современника Генриха Маршнера – мелодраматические вставки в оперы «Вампир» и «Ханс Хайлинг». В этом же списке кантата «Прощание с Землей» Ф.Шуберта.

Однако в целом немецкие романтики ориентировались на Цумштега, от которого унаследовали стремление писать «музыкальные баллады». Другую характерную особенность романтических мелодрам – сохранение большей части поэтического текста свободной от музыки – можно назвать общей тенденцией немецких мелодраматических, которая ярче всего проявляется в театральных представлениях (разговор – музыка – разговор). Целые поэтические строфы выписывались без музыкального сопровождения и просто декламировались. Таковы мелодраматические Шумана, Листа<sup>41</sup> и Р.Штрауса. Они привнесли в мелодраматическую еще одно серьезное новшество – изобразительность. Для романтиков музыка мелодрам – это в первую очередь сопровождение, которое позволяет изобразить детали текста. Указанная черта окажется чрезвычайно близкой и ценимой русскими композиторами, авторами мелодраматических.

Из трех МД Шумана две написаны на тексты раннеромантического немецкого поэта Кристиана Фридриха Геббеля («Прекрасная Хедвиг» op.106 и «Мальчик в степи» op.122 ), а последняя (также op.122) – на текст драматического стихотворения «Беглецы» английского поэта Перси Биши Шелли. Все три мелодраматические названы балладами, и, очевидно, что композитор специально выбирает для них развернутые тексты, изобилующие подробным описанием драматических событий. Они позволяли создавать масштабные мелодраматические, некие протяженные «фактурные» пьесы. В них Шуману важнее фон, который, безусловно, ярче проявляет достоинства поэзии, нежели рельефная запоминающаяся тема – очевидный конкурент звучащему слову. В качестве этого фона Шуман предпочитает

---

<sup>41</sup> Мелодраматические Листа – классика венгерской музыки – вписываются именно в немецкую вокальную культуру, поскольку наследуют и развивают традиции немецкой школы и немецких авторов.

гаммообразные пассажи, выдержанные аккорды и т.п., поэтому музыка этих мелодекламаций едва ли способна претендовать на самостоятельность. Это именно «музыка к тексту». Каждая мелодекламация предваряется фортепианным вступлением.

Яркой страницей в истории мелодекламации стали сочинения Ференца Листа, которые выделяются масштабностью, привнесением концертного и поэтного начала. Как и Шуман, Лист выбирает для МД тексты баллад, как и Шуман, использует тексты не только немецких авторов. К примеру, мелодекламация «Слепой» (или «Слепой певец», ибо есть два варианта ее названия) написана на текст баллады графа А.Толстого! Принципы музыкальной подачи слова здесь, в общем-то, те же, что у Шумана, – сопровождение фонового характера, – однако черты роскошного бриллиантного стиля Листа, пусть и не столь полно, как в оригинальных пьесах, но все же проявляются. Тут есть и продолжительные тремоло, и виртуозные пассажи (как знак завершения), и «звуки охоты» во вступлении (красочное сопоставление f-moll и E-dur). В эпизодах, описывающих пение слепца, рождается прекрасная романтическая кантилена. Новой чертой по сравнению с МД Шумана является и то, что довольно значительная часть баллады (в общей сложности 16 стрóf) не имеет музыкального сопровождения. Если же сравнивать ее с русскими образцами, то найдется, пожалуй, только один аналог – «Песня о буреветнике» Л.Ренчинского.

Столь же интересна, как «Слепой», другая баллада-мелодекламация Листа. Это известная «Ленора» (1858 г.) на текст раннего романтика Г.А.Бюргера, известная русскому читателю в замечательном переводе В.А.Жуковского. Огромный, без преувеличения, текст этой баллады – 258 строк! – местами детально изображается Листом, но, как и в случае со «Слепым», в значительной степени идет без музыкального сопровождения.

Черты, отмеченные в мелодекламациях Шумана и Листа, достигают кульминации в творчестве Рихарда Штрауса. Его монументальное двухчастное музыкальное полотно «Енох Арден» (1897 г.) по одноименной

поэме Альфреда Теннисона, посвященное Эрнсту Поссарту, выглядит скорее как театральная постановка, музыка к спектаклю, нежели как камерная салонная пьеса. Но и это мелодекламация. Точнее, мелодрама, «*ein Melodram*», как указано в клавире.

В основу поэмы Теннисона положена легенда о моряке Енохе (Энохе, Иноке) Ардене, который на долгие годы отправляется в плавание, а по возвращении узнает, что его невеста обвенчалась с другим, и бросается со скалы в море. Музыка здесь уже не на вторых ролях, это не фон, не «театральная субретка», помогающая раскрыться главному герою – Слову. В фортепианном вступлении, предваряющем «действие», Штраус густыми минорными красками в низком регистре рисует картину волнующегося моря. В чередующихся многочисленных музыкальных эпизодах слух фиксирует несколько повторяющихся тем, которые, пожалуй, можно назвать лейттемами. В клавире некоторые строки текста, слова и даже слоги в словах подчеркнуты. В случае, если это строки или целые слова, дается указание *Stichwort/Catchword* («реплика»). Вероятно, эти фрагменты по замыслу автора должны были читаться в особой манере, пограничной между речью и пением<sup>42</sup>.

Именно в Германии впервые появилась и особая форма мелодекламации с четко фиксированным ритмом, что посчитали нужным особо отметить авторы статьи в Музыкальной энциклопедии: «в XIX веке возник особый род мелодекламации, в котором с помощью нотных знаков точно фиксируется ритм декламации»<sup>43</sup>. Первым таким образцом, вероятно, является «Прециоза» Вебера 1821 года. Почти век спустя (в 1916 году) к этой форме мелодекламации обратится Мийо в «Орестее».

Опыты в области ритмодекламации важны как для истории этого жанра, так и для развития общей истории музыки. Ведь они не только укоренились в творчестве наиболее крупных русских авторов МД, но и

---

<sup>42</sup> Указание на это встречаем в названной книге У.Кюна.

<sup>43</sup> «Мелодекламация» / Музыкальная энциклопедия в 6 тт. Цит. ист. С. 510.

предвосхитили новые виды вокальной техники в XX веке, такие, как Sprechstimme А.Шенберга.

На стыке романтической мелодрамы и ритмодекламации появляется мелодраматическая музыка к сказке «Дети короля» Э.Хумпердинка. У.Кюн приводит высказывание автора, свидетельствовавшего, что он «не намерен ни искоренять оперу, ни объявлять спектаклю войну»<sup>44</sup>. Тем не менее, пьеса, завершенная одновременно с «Енохом» Штрауса, стала во многом знаковой для этих жанров. В ней не только произошло слияние оперы и драматического спектакля, но и была впервые последовательно применена мелодраматическая нотация так называемой «связанной» мелодрамы (gebundene Melodram). Создание Хумпердинка, по сути, – поющий речитатив, записанный (впервые!) «речевыми нотами»<sup>45</sup> в нотации Sprechstimme (штили с крестиками вместо привычных круглых головок) и предполагающий полупение-полуречь. Помимо этого, анализирует У.Кюн, «Хумпердинк последовательно расширяет технику переходов от мелодраматического речевого тона к пению (\*ремарка в строке речевой нотации\*: Здесь речь исполнителя все более приближается к пению.)<sup>46</sup> В качестве пения (им) или добавляются нотированные фразы: («полупение»), или, наоборот, речевые тоны, которые, по желанию композитора, «почти поются» или «выкрикиваются». Даже хоровые пассажи нотированы Хумпердинком мелодраматически и высекают драматическую искру из идеи речевой нотации, показывая попытку запечатлеть хоровую неразбериху точно и музыкально, подобно спетой ансамблевой сцене в опере»<sup>47</sup>.

Дальнейший путь немецкой концертной мелодрамы обнаруживает очевидное сближение с русской мелодекламацией. Мелодрама становится любимым жанром актрис и в немецком, и в русском кабаре. Один из

---

<sup>44</sup> Kühn U. Sprech-Ton-Kunst. Цит.изд. S. 246.

<sup>45</sup> Там же, С. 247.

<sup>46</sup> В письме Артуру Зайделю Хампердинк схематично «набрасывает» проект «новой формулы для сцены», которая использует диалог, мелодраму с пением. Проект новой нотации долго существует как вариант в драматическом театре и опере.

<sup>47</sup> Kühn U. Sprech-Ton-Kunst. Цит.изд. S. 247.

исследователей, В.В.Рутковский, в 1966 году пишет, что мелодрама с 1910х годов «свойственна только кабаре<sup>48</sup>». Действительно, именно в кабаре мелодрама сохранилась в неизменном виде, в отличие от театральных и оперных постановок, где, как было отмечено, она сильно трансформировалась.

Следующий этап – становление мелодрамы как массового жанра, признанного властями предпочтительным во время народных праздников, фестивалей и школьных представлений. У Кюн: «Декламация конца XIX века становится захватившим все уровни культурной жизни широчайшим феноменом. Декламируют не только в разных театральных и сценических выходах, но также и в школе, во внутреннем кругу, в ассоциативном театре и различных случаях частной жизни. Характерная для этой практики тенденция – то, что границы между миром эстетическим (искусство) и неэстетическим (общество) стираются»<sup>49</sup>. В период Первой мировой войны немецкая мелодрама обретает новые сюжеты и новый смысл: воспитание патриотического духа нации, ее сплочение и объединение: «Пафосный эффект призыва ущемленного национального чувства изображается в 1920е годы на текстовом уровне, когда мелодрама с антифранцузским или решительным антидемократическим аффектом завершается пением немецкого гимна»<sup>50</sup>.

Как ни парадоксально, но с записью исполнений немецких мелодекламаций познакомиться нетрудно. В электронных кладовых сети Интернет есть записи МД Шумана, Листа, Штрауса... Благодаря наличию этого звучащего материала становится очевидным не только сходство, но и различие русской и немецкой мелодекламаций, связанное со своеобразием речевой интонации двух языков.

---

<sup>48</sup> Kühn U. Sprech-Ton-Kunst. Цит.изд. S. 240

<sup>49</sup> Там же, С.236.

<sup>50</sup> Там же, С.238.

Преимственность русской мелодекламации немецкой очевидна, но это именно преимущество, а не подражание. Русская мелодекламация, чей расцвет запоздал по сравнению с немецкой, — явление уже другой эпохи. Эпохи новых тем и чувств, эпохи совсем другой поэзии, для которой драматические развернутые тексты стали анахронизмом. Да и сами русские мелодекламации, — это скорее лирические миниатюры с более или менее выразительными мелодиями... романсы без пения. Немецкая же мелодекламация — почти музыка к театральной сцене, театрализованное действие, с участием, правда, только одного актера-чтеца. Этим объясняется ее протяженность, максимально свободное отношение к тексту, который совсем не обязательно произносится одновременно с музыкой.

## §2. Русская мелодрама.

«Ровесница» ранней французской и немецкой мелодрамы, русская разновидность жанра также получила серьезное развитие. О первой русской мелодраме в энциклопедии «Музыкальный Петербург...» читаем: «первым подражанием Руссо на российской сцене была, вероятно, мелодрама Н.Г.Поморского «Пигмалион, или Сила любви» (1779, Москва). Партитура ее неизвестна, однако можно думать, что она... состояла лишь из инструментального сопровождения драмы и пантомимы, разбитого на номера и снабженного увертюрой»<sup>51</sup>. Мелодрама Н.Г.Поморского, как уже было сказано, — слепое подражание Руссо, показательное для своего времени, а в истории жанра важное как первая попытка адаптировать иностранную мелодраму для русской сцены.

Более значимый пример, который, пожалуй, и стоит считать первой настоящей российской мелодрамой — уже вполне самостоятельной, не подражающей французской — «Орфей» Я.Б.Княжина. Напомним, что музыку к нему поначалу сочинил Ф.Торелли, а позднее — Е.И.Фомин, в чьем варианте она стала непревзойденным по мастерству памятником искусства

---

<sup>51</sup> Музыкальный Петербург. XVIII век. Словарь-исследование. Т.1 Кн.2 — СПб: Композитор, 1999. С. 202.

своего времени. Сравнивая два музыкальных сопровождения этой драмы, современники писали, что Фомин «превосходным талантом своим помрачил прежнюю музыку совершенно»<sup>52</sup>.

Дальнейшее развитие мелодрама нашла в произведениях А.Н.Титова, чьи «Цирцея и Улисс», «Андромеда и Персей» (обе 1802 года) имеют ряд ярких черт классицистского спектакля. Проявились они не только в античных сюжетах, по-новому трактованных в новое время, но и в хоровых вставках.

Ранние русские мелодрамы, как и европейские, – крупные сценические произведения. И они, и ранняя опера, демонстрируют интерес к музыкальной декламации. К примеру, В.А.Пашкевич в операх «Скупой» и «Санктпетербургский гостинный двор» создает образцы «говорящей мелодии», внедряя речевые интонации внутрь мелодии распевной<sup>53</sup>. Так, уже в первых русских операх заметна тенденция к созданию речитативной мелодии, основанной на интонациях русской речи, лучшие образцы которой мы увидим в операх XIX века.

Вопрос о том, насколько близки, казалось бы, внешне похожие оперный речитатив и мелодекламация, чрезвычайно сложен и требует отдельного внимания. В самом общем плане можно лишь констатировать, что в основании и одного, и другого лежит речевая интонация, но в мелодекламации она «вольная» (свободная от ритмической и мелодической заданности), в речитативе же – нотно зафиксированная и в данном смысле не отличающаяся от ариозо, арий и других сольных оперных форм.

Вместе с тем, отрицать влияния речитатива на МД нельзя. Опыт, накопленный лучшими представителями русской композиторской школы в области музыкального речитатива, не мог не повлиять на исполнение мелодекламаций Серебряного века. Интонационный строй речитатива становится со временем более рельефным, его мелодия насыщается новыми

---

<sup>52</sup> История русской музыки в 10 тт. Т.3 – М.: Музыка, 1985. С. 89.

<sup>53</sup> История русской музыки. Том 3. Цит.ист. С. 21.

оборотами и, записанная традиционным способом (в отличие от нефиксируемой речевой интонации в МД), легче поддается осмыслению. Возможно, что не только на выдающихся образцах актерской декламации, но и на оперных речитативах учились верному звучанию и верному прочтению поэзии исполнители мелодекламаций.

Вернемся к мелодраме.

С конца XVIII века она стала видоизменяться. Конечно, Волков-Давыдов говорит о ней, как о просуществовавшей вплоть до середины XIX столетия, но это уже не столь самобытные образцы. А.Н.Глумов сообщает: «русские композиторы, за исключением А.Н.Титова, не откликнулись в своем творчестве на появление в русском театре пьес Пиксерекура, Кенье, Дюканжа и их подражателей. Спектакли французской мелодрамы шли либо с музыкой второстепенных композиторов, либо с музыкой, подобранной из старых произведений... Французская мелодрама не вдохновляла русских композиторов на создание музыкальных произведений для этого жанра драматургии».<sup>54</sup>

Сочинения, о которых говорит Глумов, называя французские имена, – мелодрамы, созданные после 1812 года. В это время в России возникает особый интерес к этому жанру. Он был продиктован патриотическим пафосом, которым были заряжены лучшие образцы. На этом настаивает автор работы по истории русского драматического театра Ю.Дмитриев: «Мелодрама волновала зрителей и заставляла их понимать необходимость борьбы с несправедливостью, в чем бы она ни проявилась. Но в то же время мелодрама не оставляла людей в отчаянии, она заставляла верить, что рано или поздно, так или иначе, но правда и добро восторжествуют».<sup>55</sup>

Мелодрамы не сходят с русской сцены, но вряд ли они – и это подчеркнем специально – серьезно влияют на появление мелодекламации.

---

<sup>54</sup> Глумов А. Музыка в русском драматическом театре. Цит.изд. С. 406.

<sup>55</sup> Дмитриев Ю. Очерки по истории русского драматического театра. От истоков до 1898 года. – М.:ГИТИС, 2002. С.76.

Ответ стоит искать в других областях, как музыкального, так и драматического искусства.

Одна из них – музыка к драматическому спектаклю. Неожиданный и художественно убедительный пример – «Король Лир» М.А. Балакирева. В этой музыке, помимо традиционных номеров, есть диалог Эдгара и Глостера (вторая картина), звучащий на фоне оркестрового сопровождения. Это не просто разговорный диалог или речитатив. Это ритмодекламация, причем не спонтанно включенная Балакиревым в целое, а скрупулезно продуманная. А.Глумов, анализируя диалог, сообщает, что «композитор вводит специальную скалу, фиксирующую точные ритмы для произнесения текста актерами»<sup>56</sup>. В то же время «строгое аккордовое сопровождение диалога лишено какого бы то ни было намерения подсказать или «навязать» актерам мелодический рисунок декламации.»<sup>57</sup> В том же источнике в сноске: «подобный прием в мировой музыкальной культуре до балакиревского «Лира» встречается только у Неефе... и у Вебера – в музыке к драме Вольфа «Прециоза».<sup>58</sup>

Интереснейший опыт Балакирева оказался, все же, единичным примером. В большинстве случаев поиски выразительных сочетаний слова и музыки или деликатного музыкального сопровождения звучащей поэзии разворачивались в области музыкального речитатива, а также других жанров, которые прямо повлияли на сущность мелодекламации Серебряного века, – инструментальной миниатюры и романса.

---

<sup>56</sup> Глумов. А. Музыка в русском драматическом театре. Цит.изд.С. 186.

<sup>57</sup> Там же, далее.

<sup>58</sup> Там же, С. 186.

### §3. Русский романс.

Нет сомнения: русская мелодекламация конца XIX века во многом ориентируется на русский романс.

Их принципиальное родство определяется тем, что и мелодекламация, и романс представляют собой вокальную миниатюру. Конечно, в обоих жанрах встречаются опусы, разрастающиеся до внушительных размеров, но это исключения, так как *у русского романса и мелодекламации один пространственно-временной модус — модус музыкально-поэтической миниатюры.*

Сильнее же всего преемственность романсу отразилась в тематике мелодекламаций. Метатема русского романса – образы природы в их кровной связи с душевными состояниями и эмоциональным настроем человека. Стремление воссоздать в фортепианной партии тот или иной указанный в тексте пейзаж или зарисовку, а затем провести параллели с состояниями человеческой души является в русском классическом романсе более чем характерным. Конечно, это не единственная его тема, но, как пишет И.В. Степанова, «всё его (романса – А.О.) тематическое множество, между тем, обнимается двумя глобальными соотнесенными субстанциями – человек, его душевный мир, и земля, на которой он живет. Их внутреннее согласие, общность «эмоциональных» состояний...главный объект постоянных раздумий поэтов и музыкантов, запечатленных в сотнях образцов поэтического и романсового творчества»<sup>59</sup>. Правда, по сравнению с русским романсом, в мелодекламации образы природы несколько иные – это природа надломленная, изысканная, хрупкая, часто тронутая увяданием.

Обычны в мелодекламациях описание времен года, природных стихий (моря, леса...) и т.п. Иногда в этих текстах звучит диалог: человек – гость на лоне природы – задает вопрос и ждет ответ, пытаясь расслышать его в плеске вод, в шелесте листья, в вое ветра... Как у Пушкина в «Эхо» и одноименном романсе Римского-Корсакова:

---

<sup>59</sup> Степанова И. Слово и музыка: диалектика семантических связей. – М.: Книга и бизнес, 2002. С. 122.

Ты внимлешь грохоту валов,  
И гласу бури и громов,  
И крику сельских пастухов,  
И ждешь ответ...

В стихотворении П.Вейнберга «Я поведал безбрежному морю», написанном в 1860 году, поднимается та же тема. Текст его использовала в своей мелодекламации Е.Безродная. На него же были написаны романсы В.Д. Хорошевича-Терницкого и Г.К. Пахиопулло. Приведем первые две и последнюю строфы.

Я поведал безбрежному морю  
Про великие муки мои —  
И оно мне ответило нежно  
Тихим плеском приветной струи.

Я поведал свободному ветру,  
Как мне душно на свете – и он  
Мне принес благодатную свежесть  
Из далеких волшебных сторон.

...

Я сказал человеку-собрату  
О моем безотрадном пути –  
И, пожав как-то странно плечами,  
Поспешил он подальше уйти.

Основной мотив этого стихотворения – утешение в природе – очень характерен для романтической поэзии и музыки. Обратим также внимание на довольно типичное противопоставление: если природа отзывается на воззвание человека, то человек-собрат лишь равнодушно пожимает плечами и уходит.

Практика написания мелодекламаций на тексты, которые уже использовались в романсах, скорее закономерна, нежели удивительна. И

упомянутый случай, конечно, не единственный: стихотворение «Есть одна хорошая песня у соловушки»<sup>60</sup>, известное по номеру из вокального цикла «У меня отец – крестьянин» Г.В. Свиридова, на момент обращения к нему автора в конце 1950х гг. уже было положено на музыку С.А. Богуславским (романс 1926 года) и Вильбушевичем (мелодекламация 1927-го года).

Известнейшее стихотворение М.Ю. Лермонтова «Парус», его поэтическое откровение, признанный шедевр, к которому обратился в 1848 году А. Варламов, а вслед за ним – А. Рубинштейн (вокальный квартет, 1849), и В.И. Ребиков (хор, 1899), в начале XX столетия переживает «музыкальный ренессанс», причем именно в жанре МД – у Безродной и А.А. Егорова.

Как всегда в таких случаях, возникает профессиональный интерес: есть ли существенные разночтения текста в варламовском шедевре и обеих мелодекламациях? Интрига тем сильнее, что сравниваемые опусы принадлежат разным эпохам, ведь романс Варламова появился в середине XIX, а МД Безродной и Егорова — в первые десятилетия XX века.

Текст Лермонтова во всех трех случаях используется полностью. Единственное отличие есть у Егорова. В его «Парусе» изменена одна строка: «струя под ним светлей лазури» вместо «под ним струя светлей лазури». Но, вероятно, это просто результат невнимательности.

Произведения Варламова и Егорова звучат в миноре (e-moll и h-moll), а вот у Безродной – C-dur, что однозначно свидетельствует о сугубо индивидуальной интерпретации текста.

Романс Варламова, с одной стороны, выдержан в обобщенно-элегическом тоне – в музыке не отражены бушующие волны, а *струя светлей лазури* не сопровождается просветлением. В то же время в фортепианном вступлении звучит характерный ритм горделивого полонеза, создающий зримый образ летящего паруса.

---

<sup>60</sup> У Есенина озаглавлено просто «Песня».

Более «протоколно» предстает текст в МД Егорова. Когда *ветер свищет, и мачта гнется и скрипит*, в фортепианной партии появляются изобразительные детали (почти по «Классику» Мусоргского): сначала пассажи по хроматической гамме, а затем секундовые интонации, имитирующие скрип раскачивающегося остова мачты. Тем не менее, и гармонические, и фактурные приемы в мелодекламации Егорова более изощренны, чем у Варламова, что, конечно, не является показателем более высокого художественного уровня.

C-dur`ная мелодекламация Безродной немного напоминает Largo из фортепианных сонат Бетховена. Тихие аккорды сменяются арпеджио forte, гармонии куда более просты, нежели у Егорова, это гармонии предшествующего XIX столетия: полный функциональный оборот и отклонение в параллельный минор. Но преобладает C-dur, из чего следует вывод, что автору этой декламации хотелось сместить акцент на строки о *светлой лазури, безмятежности*. Здесь, пожалуй, и шторма как такового нет – даже в момент фигураций-арпеджио этюдного характера, хотя они и звучат forte. Этот парус не видит бури.

И, наконец, самое важное: все три произведения – миниатюры, авторов которых привлек сгусток сложных эмоций, гениально выраженный в лаконизме лермонтовского стиха.

Обратимся еще раз к исследованию Степановой. Как отмечает автор, «параллелизм эмоциональных состояний природы и человека не только не исключаяющий, но и предполагающий противопоставление... неизбежно «тянет» за собой шлейф изобразительности»<sup>61</sup>. Это в полной мере верно и для декламаций, более того, ***роль изобразительности в МД не просто велика, она зачастую гипертрофирована***. В обоих «Парусах», как и во многих других образцах жанра, фортепианная партия иллюстрирует текст, а значит, музыка занимает позицию ведомого, сколь бы ни привлекательна была для композиторов поставленная художественная задача.

---

<sup>61</sup> Степанова И. Слово и музыка: диалектика семантических связей. Цит. ист. С. 122.

В некоторых случаях, наоборот, *отчетливо проявляется действие романсового принципа*, в том смысле, что в них явственно доминирует мелодический голос, как бы «пропевающий» текст и действительно допускающий его вокализацию – то есть романсовую форму существования. Так, к примеру, происходит в мелодекламации Вильбушевича «Башня любви» на слова В.Я. Брюсова.

Влияние романса заметно и в формах мелодекламаций. В большинстве своём это миниатюры, чаще всего в простых трехчастных или строфических формах. Гораздо меньше среди них простых двухчастных, вариационных форм, сложных структур.

В мелодекламацию «по наследству» переходят и некоторые романсовые типы фактуры. Это мелодия с сопровождением (как в уже называвшейся мелодекламации Вильбушевича «Башня любви»), фигурации («Принцесса Греза» В. Артановского на слова Щепкиной-Куперник, «Волна» А.И.Юрасовского на сл. Бальмонта) или лаконичные красочные аккорды («Лебедь» Ребикова), стилизация различных танцев (мелодекламация, использующая музыку менуэта Л. Боккерини со словами К. Голейзовского, составленная В.Р. Иодко). Иногда авторы ограничивались воспроизведением типов фактур и создавали МД, явно «имея в виду» известные романсы, можно сказать, «списывали» с них. «В ночь летнюю» Вильбушевича и по тематике, и по фактуре очень похожа на романс «О чем в тиши ночей» Н.А. Римского-Корсакова, отдельные моменты в его же, Вильбушевича, «Умирающем лебеде» (на стихи Блока) напоминают песню «В цветах белоснежных лилий» из «Любви поэта» Шумана.

Подводя итог. МД позаимствовала у русского романса несколько типичнейших для него черт. Это тематика, некоторые типы соотношения слова и музыки, огромная роль изобразительности, характерные музыкальные формы и типы фактуры.

#### §4. Инструментальная миниатюра.

Столь же очевидна, как в случае с романсом, преимущество мелодекламации фортепианной миниатюре. Это чаще всего ощущается в образцах, где текст приложен к написанным ранее фортепианным пьесам (мелодекламация, составленная Иодко на музыку менуэта Боккерини или «Весна» и «Элегия» – на музыку Грига). Но гораздо больше случаев, когда музыка МД не является подобранной и аранжированной. Это опусы, которые даже при наличии поэтического текста напоминает либо небольшую фортепианную пьесу в стиле поздних романтиков, либо аккомпанемент к романсу XIX века. Наиболее частые стилистические параллели подобного рода творчества – фортепианные произведения Шуберта, Листа, Шумана, Брамса, Чайковского.

Пять мелодекламаций Егорова («Экспромт», «Все мне улыбка твоя вспоминается», «Ты моя милая», «В дни войны», «Русь»), изданных в 1913 году Юргенсоном, вызывают именно такие стилистические ассоциации. Все они в музыкальном отношении – небольшие светлые пьесы с прозрачной фактурой в духе миниатюр Шопена, Шумана или Чайковского. Даже четвертая МД – «В дни войны» – почти не выбивается из общей палитры, несмотря на «образы кровавых дней» и пассажи, передающие шум битвы.

Среди мелодекламаций множество вальсов шопеновского или штраусовского типа. Таковы лирические признания («Мечтаю я...», «О нет! За красоту ты не люби меня...») с музыкой Игнатьева или «Ароматная ночь» Ильинской-Комаровой – неторопливый, салонный вариант этого танца.

Встречаются прямые «отсылки» к известнейшим циклам фортепианных миниатюр. Так, «Фиалка» Фомы Боброва и по форме, и по фактуре напоминает песни без слов Мендельсона, а мелодекламация «В заливе» Андреевской написана под очевидным влиянием экспромтов Шопена.

Среди множества подобных – МД «Белая лилия» Кагана. Эта миниатюра с иносказательным текстом, в котором девушка, увиденная

героем в церкви, сравнивается с душистым цветком. С самого начала в музыке заметно очевидное подражание Рахманинову, слышна почти точная цитата его прелюдии g-moll, которую, вероятно, любил автор.

Таких параллелей десятки. Более подробно о них будет говориться в последующих главах. Пока же сделаем небольшое обобщение: многие мелодекламации имеют явные аллюзии с фортепианными миниатюрами известных композиторов. Это приводит к тому, что зачастую они вполне могут восприниматься как самостоятельные фортепианные пьесы и ничуть не проигрывают в случае исполнения их без партии чтеца-декламатора.

## Стилевые составляющие.

Мелодекламация рубежа столетий органично вплелась в культурную жизнь того времени и, как следствие, вобрала в себя типические приметы искусства Серебряного века.

Его главной чертой, как известно, было смешение различных эстетико-стилевых веяний и направлений. МД, как вновь рожденное явление, тоже возникла на пересечении разных тенденций, таких как символизм, декаданс и модерн. Для каждого из них характерны свои особенности, но есть и общие черты, что создает определенные трудности при выявлении стилиевых составляющих в каждом мелодекламационном опусе.

Большинство современных исследователей говорят о символизме, декадансе и модерне как приемниках романтизма. Главное, «что объединяет декаданс, символизм и модерн, – это романтическое отрицание буржуазного духа и позитивистских ценностей, отрицание, по сути своей и форме не социальное, а эстетическое»<sup>62</sup>.

При этом основное различие между этими тремя явлениями, пожалуй, заключено в том, что и символизм, и модерн, конечно, относятся к сфере искусства, декаданс же «в значительной мере направляя характер художественных исканий, все же оставался феноменом социально-психологическим»<sup>63</sup>, то есть приметы его проявлялись в повседневной жизни, пожалуй, сильнее, чем в литературе или музыке.

Рассмотрим подробнее, как символизм, модерн и декаданс влияли на мелодекламацию.

---

<sup>62</sup> Воскресенская М. Символизм как мировидение Серебряного века: социо— культурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX-XX веков. — М.: Логос, 2005. С.59.

<sup>63</sup> Там же. С.64- 65.

## §1. СИМВОЛИЗМ.

*На всех явлениях лежит печать.  
Одно с другим как будто слито.  
Приняв одно – стараюсь угадать  
За ним другое, – то, что скрыто.*

*З.Гиппиус «Швея»*

Символизм стал первым и крупнейшим из модернистских — таково общее название для всех новых течений начала XX века — направлений в России. Точкой отсчета русского символизма принято считать 1892 год, когда Д.С.Мережковский прочел свою лекцию «О причинах упадка русской литературы». Сам он выделил «три главных момента современного искусства: мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности»<sup>64</sup>, которые и стали основными постулатами для всех символистов, традиционно разделяемых исследователями по характеру художественных и эстетических взглядов на старших (к ним принадлежат Брюсов — «предводитель» московских поэтов, Гиппиус, Мережковский, Бальмонт и другие) и младших (среди них Белый, Блок и Вяч.Иванов).

Все указанные авторы входят в огромный круг поэтов, на чьи стихи сочинялись мелодекламации. Более того, именно их поэзию в большинстве своём используют композиторы-мелодекламаторы. По сути, именно в символистских кружках, где встречались и знакомились поэты, музыканты и актеры, вырелась новая форма бытования поэзии, сохранившая, тем не менее, верность символистской тематике, кругу образов и приемам. Огромную роль здесь сыграли поэтические импровизации, которые были популярны еще с начала XIX века и даже получили отражение в русской художественной прозе. У истоков этой традиции стоит Пушкин. Рассказ об одной из таких

---

<sup>64</sup> Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Полное собрание сочинений в 24 т. Т.18. С. 217-218.

импровизаций (правда, пока еще без участия музыки) лег в основу его знаменитых «Египетских ночей».

Мелодекламация-импровизация конца XIX века – новый, по сравнению с описываемым у Пушкина, этап. Здесь уже импровизировалась не только поэзия, но и музыка, а первым мелодекламатором такого рода называют Лишина, современника Чайковского. Лишин сочинял уже и текст, и музыку. К сожалению, свои импровизации он никогда не записывал и сегодня о них известно только из литературы того времени.

Можно с уверенностью сказать, что в дальнейшем (хотя документальных подтверждений не найдено) на равных сосуществовали разные типы соотношения импровизируемых и зафиксированных текстов: в мелодекламациях когда-то импровизировалась только музыка или только текст, в других случаях экспромтом, в порыве внезапного вдохновения, рождалось и то, и другое.

Если обратиться к более поздним образцам художественной литературы, описывающей МД-импровизацию, то в первую очередь следует назвать воспоминания Куприна. Писатель, вероятно, слышал её во время пребывания в своем имении (ранее принадлежавшем К.Н. Батюшкову) в Устюжне Вологодской губернии. Удивительно, но история этого небольшого провинциального городка сохранила огромное количество упоминаний об актерах, музыкантах и просто любителях, исполнявших мелодекламации. Но об этом – дальше.

Наконец, мелодекламация, принявшая в начале XX века характер пандемии, описывается несколько иронично, в пародийном ключе у Тэффи, сделавшей главным героем своего повествования Бальмонта:

«...Россия была именно влюблена в Бальмонта. Все от светских салонов до глухого городка где-нибудь в Могилевской губернии знали Бальмонта. Его читали, декламировали и пели с эстрады. Кавалеры нашептывали его слова своим дамам, гимназистки переписывали в тетрадки:

Открой мне счастье,

Закрой глаза...»<sup>65</sup>.

Необходимо пояснить, что Константином Бальмонтом зачитывалась вся Россия, а мелодекламаторы любили его стихи до самозабвения. Пожалуй, это самый популярный поэтический автор мелодекламаций. На его тексты сочиняли Ребиков, Вильбушевич, Волков-Давыдов, Юрасовский, Е.В.Кашперова, Ю.Р.Кельберг, М.Д.Кетриц, С.Кузнецов, Н.Лаубе, Л.Лисовский. Обращались при этом и к подлинникам, и к переводам, сделанным Бальмонтом.

Помимо главных трех тезисов (о мистическом содержании, символах, расширении художественной впечатлительности), впервые обозначенных Мережковским как базовая основа направления, поэты-символисты детально разработали его эстетику. Пожалуй, самым интересным для нас будет отношение символистов к музыке<sup>66</sup>. Она – ось, главное, вокруг чего вращается весь поэтический символистский мир. Символисты видели в музыке свой идол. И это не случайно, ведь именно она имеет максимум точек соприкосновения с поэзией. Степанова, перечисляя основные параметры поэзии и музыки, пишет, что «для поэзии – это традиционные интонация, метр, размер, композиция, инструментовка (как красочная игра повторяющихся и сопоставляемых фонем), разветвленная система тропов. Для музыки *те же* мелодика (интонация), метроритм, синтаксис, композиция, инструментовка или тембр (также важен в стихе при произнесении вслух), но кроме них – гармония, лад, фактура»<sup>67</sup>. Многие из символистов декларировали идею главенства, первичности музыки среди других искусств, некоторые же «прививали» поэзию музыкой, пытались омузыкалить вербальный язык. Одним из тех, кто стремился по-музыкальному, а не по-литературному обращаться со словом, поэтической

---

<sup>65</sup> Тэффи Н. Бальмонт. Воспоминания о серебряном веке. [Электронный ресурс]. – режим доступа: [http://az.lib.ru/t/teffi/text\\_0190.shtml](http://az.lib.ru/t/teffi/text_0190.shtml)

<sup>66</sup> Подробнейшим образом эта проблема рассматривается в книге Л.Гервер Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). – М.: Индрик, 2001.

<sup>67</sup> Степанова И. Слово и музыка: диалектика семантических связей. Цит.ист. С.127. (Курсив мой – А.О.).

фразой, был Андрей Белый, автор знаменитого поэтического цикла «Симфонии».

При этом в мелодекламации «омузыкаленная» *поэзия представлена в более естественном виде*, нежели в романсе, где текст распевается и звучит – в прямом смысле слова – искаженно. *Мелодекламация – та самая «прививка» поэзии музыкой, искомый многими вид синтеза двух искусств, в котором не совершается насилие над словом.* Изменения поэтического текста в песенно-романсовом творчестве выражены в чрезмерном (с точки зрения того, как то или иное стихотворение могло бы быть прочитано, продекламировано) растягивании слогов, нередко – смещении ударений, изменении стихотворной формы путем повтора строк или отдельных слов, переносе смысловых акцентов. В мелодекламации текст, при всей его интонационной выразительности, все-таки ближе к актерской декламации, чем к пению.

Поэты-символисты вообще по-особенному относились к звучащему слову. Оно для них имело магический, зачастую сакральный смысл, ведь поэзия «родилась из заклинаний».

Как часто в тайне звуков странных

И в потаенном смысле слов

Я обретал напев – неожиданных,

Овладевавших мной стихов!<sup>68</sup>

Мелодекламация – та самая грань, где произнесение слова уже становится чем-то отличным от простого чтения, но еще не переходит в пение. Благодаря музыкальной составляющей оно во многих случаях обретает больше экспрессии, певучести. Заложенные в стихотворении особенности ритма и ассонансов, а также его инструментовка в мелодекламации сплошь и рядом усиливаются, и в этом действительно *сокрыто нечто почти ритуальное, магическое, то, что бесследно исчезает в романсе.*

---

<sup>68</sup> Брюсов В. «Родной язык».

Слово у символистов становится символом, при том что символическую нагрузку обретает буквально всё. Идея закликательности и стремление к ней отражаются в экспериментах с поэтическими ритмами, рифмами и формами. Подобные поиски у крупнейших авторов рождали непревзойденные по звучанию шедевры. А что же поэты менее известные и одаренные? Символистские поиски и желание писать «в духе времени» порой превращали их стихи в нагромождение непонятностей, слов-загадок. Бывало, что чрезмерность употребления доводила их до абсурда. Мелодекламация «Прелюд» В.Небольсина написана на текст К.Я.Голейзовского – известного хореографа, балетмейстера и совершенно неизвестного поэта. Приведем несколько строк из этого произведения: *окутано тело утомленное твоё лилиями и лианами лунными, пламенные анемонами немymi линиями бледнеют в углах, как лалы...* и далее: *а я... с фавнами кроваво-рунными творю ритуалы моими гранитными руками, красными, как кораллы.* Что это, желание писать «как все»? Подражание французам (С.Малларме, Ш.Бодлеру, П.Верлену)? Упражнение на аллитерацию?

Впрочем, перу забытых ныне поэтов принадлежат и вполне «добротные» опусы, те, в которых тоже звучат нотки подражания, но весьма удачного. Такова мелодекламация «Грезы», и слова, и музыка которой принадлежат Волкову-Давыдову:

Жгучие, страстные грезы!  
Зачем вы ночью порою  
То соловьиною трелью, то запахом розы  
Бедное сердце мое зажигаете снова тоскою...  
Окутанный тьмою ночи таинственно-чудной,  
Не сплю я...

Символизм, волновавший умы не только корифеев и звезд поэтического небосвода, но и многих обычных людей, при всей своей популярности довольно долго остался чем-то элитарным. Символистские

художественно-публицистические журналы, в которых излагались основы его эстетики и печаталась поэзия крупнейших авторов, выходили маленькими тиражами, а значит, не были доступны широким кругам читателей<sup>69</sup>. Иначе произошло с декадансом.

## §2. Декаданс.

*«То было время, чувства добрые и здоровые считались пошлостью и пережитком; никто не любил, но все жаждали и, как отравленные, припадали ко всему острому, разрушающему внутренности.*

*Девушки скрывали свою невинность, супруги – верность. Разрушение считалось хорошим вкусом, невращения – признаком утонченности. Этому учили модные писатели, возникавшие в один сезон из небытия. Люди выдумывали себе пороки и извращения, лишь бы не прослыть пресными»*

*А.Н.Толстой*<sup>70</sup>

*«Ты знаешь, дорогой Пьер, я так люблю все искреннее и неподдельное, а это новое направление в поэзии... звучит такую деланностью, фальшью... И все эти модные поэты-декаденты, видимо... пренахально врут!..»*

*С.Д.Волков-Давыдов*<sup>71</sup>

«Это был изящный томик in 8-vo, в ярко-красной обертке, на которой золотисто-зелеными буквами значилось «Песни сожженного сердца, стихи Константина Полянского, с последним портретом автора».

Медленно перелистывая книжку, она начала рассеянно пробегать глазами эти «зигзаги мысли» нового поэта-декадента.

.....

«Шорох шелковых завес пурпурных,

И как кровь горячие уста»...

.....

Страсти жаркой ароматы

<sup>69</sup> Об этом: Воскресенская М. Символизм как мировидение Серебряного века: социо-культурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX-XX веков. Цит.ист. С. 106.

<sup>70</sup> Толстой А.Н. Сестры – Собр.соч. в 8 тт, т.5. – М., 1972. С. 9.

<sup>71</sup> Волков-Давыдов С.Д. Ложь поэта /Очерки и рассказы – М.: С.М. Власьев, 1903. С. 19.

И мечты, и грезы о тебе»...

.....

«Я отдам тебе весь мир подзвездный

И открою новый горизонт!»<sup>72</sup>... —

так начинает Волков-Давыдов свой рассказ под названием «Ложь поэта». В нем скучающая героиня, Марья Ивановна, открывает томик модного поэта- декадента и... влюбляется в стихи и их автора.

Понятие «декаданс» пришло из французского языка, а само слово буквально переводится как «упадок». Однако художественный декаданс отнюдь не означает ни упадка или гибели культуры, ни разложения, оно лишь выражает эстетическое credo – *артистическое смакование отрицательных сторон жизни*. Декаданс – течение, которое первоначально возникло в жизни дореволюционной России, а затем появилось и в творчестве того времени. В отличие от символизма, декаданс – область менее исследованная, несмотря на привычность и частоту употребления круга однокоренных слов: декадент, декадентщина, декаденство, поэты-декаденты. Существующие работы о декадансе касаются, в большинстве своем, его проявлений на западе. Из недавних трудов по теме выделяется сборник статей «Декаданс в Европе и России: 150 лет жизни под знаком смерти», созданный на основе докладов, прозвучавших в 2007 году на конференции в Волгограде. В одном из них формулируются основные черты декаданса: «в эстетике декаданса отражено восприятие мира как косного, грубого и иррационального, которое порождает темы распада и тлена, влечения к смерти, как к единственной альтернативе несовершенства жизни, переход от ценностей к минус-ценностям, интерес к двойничеству, проблеме зла — всепроникающей и загадочной силы»<sup>73</sup>. Удивительно, но при этом декаденты *абсолютизировали красоту и почти поклонялись ей*: красоте

---

<sup>72</sup> Волков-Давыдов С.Д. Ложь поэта /Очерки и рассказы. Цит.ист. С. 12.

<sup>73</sup> Хорошевская Ю. Между светом и тенью. К вопросу о некоторых чертах эстетики декаданса.//Декаданс в Европе и России: 150 лет жизни под знаком смерти/сост. и общ. ред. А.Н.Долгенко. – Волгоград, ВАГС, 2007. С. 129.

людей и отношений, красоте утонченной и хрупкой, надломленной... *Декаденты видели её в явлениях причудливых и, что совсем уже труднообъяснимо, даже пугающе некрасивых, а подчас – отвратительных, уродливых.*

...Валерия Брюсова называли магом. Он и вел себя соответствующе, завораживая и эпатируя людей при первом знакомстве так, что у них оставалось странное и не очень приятное ощущение. Он увлекался мистикой, не был чужд темным страстям. Известна история его отношений с Ниной Петровской и противостояние с другим, ничуть не уступающим ему по уровню гениальности поэтом, – Андреем Белым. Эта история легла в основу автобиографического романа Брюсова «Огненный ангел» и одноименной оперы Прокофьева. Не менее показательна еще одна его любовная интрига – отношения с Надеждой Львовой. Ее описывает в своем труде, посвященном Серебряному веку, филолог З.Минц, которая в итоге заключает: «Брюсов был уверен, что рецептом от всех зол является «превращение жизни в искусство» — изящный «эстетический» взгляд на мир. И он «подбирает роли» для Львовой, в которую он, по-видимому, был действительно влюблен. Увидев, что Львова не принимает «игры» в демонические страсти, Брюсов навязывает ей другую, тоже «декадентскую», модную роль: разочарованной молодой женщины, мечтающей о самоубийстве. Он даже дарит ей револьвер – тот самый, из которого когда-то ревнивая Нина Петровская пыталась застрелить Белого<sup>74</sup> в период разрыва их отношений!»<sup>75</sup>. «Игры» поэта здесь – характерный пример жизненного декаданса. И таких историй было немало! Объяснялось это еще одной чертой данного течения: декаденты не хотели походить на самих себя, они стремились стать воплощением каких-либо образцов искусства. Эту идею ярко иллюстрирует пример Николая Гумилёва, чей внешний облик и поведение замечательно переданы его ученицей,

---

<sup>74</sup> И самого В.Брюсова. (Прим. мое, – А.О.).

<sup>75</sup> Минц З. Модернизм в искусстве и модернизм в жизни/ Поэтика русского символизма. – СПб, Искусство-СПБ, 2004. С. 403.

поэтессой И.Одоевцевой в романе «На берегах Невы». Вот как она описывает первую встречу с поэтом:

«И Гумилев действительно явился.

Именно «явился», а не пришел. Это было странное явление. И в нем было что-то театральное, даже что-то оккультное. Или, вернее, это было явление существа с другой планеты. И это все почувствовали – удивительный шепот прокатился по рядам.

И смолк.

На эстраде, выскользнув из боковой дверцы, стоял Гумилёв. Высокий, узкоплечий, в оленьей дохе с белым рисунком по подолу, колыхавшейся вокруг его длинных худых ног. Ушастая оленья шапка и пестрый африканский портфель придавали ему еще более необыкновенный вид»<sup>76</sup>.

Странная, непривычная, вызывающая, обращающая на себя внимание одежда и манеры поведения декадентов – не предел эпатажа. Описывая Гумилева, И.Одоевцева упоминает даже то, что он использовал косметику, прибегал к мужскому гриму!

***Черты декаданса ярко проявились в тематике текстов мелодекламаций, то есть собственно в поэзии.*** Это экзальтация и утонченность до пределов возможного, огромная роль субъективного начала, крайних форм индивидуализма; это стилизация старинных форм и жанров как способ избегания настоящего. Во многих стихотворениях слышны излюбленные мотивы декадентов: мистика (что сближает декаданс с символизмом), эготизм (самовлюбленность), демонизм (ведь декаданс оппозиционирует себя рационализму), двоемирие (внутреннее и внешнее/земное и небесное), мотив тоски, грусти, обращения к смерти, одиночество, скепсис и отрицание абсолютных ценностей.

Примеров столь много, что нет смысла их приводить. Интереснее другое. В некоторых случаях не декадентские поэтические тексты обрели декадентские черты именно благодаря соединению с музыкой. Так

---

<sup>76</sup> Одоевцева И. На берегах Невы. – М.: Азбука-классика, 2008. С. 21.

произошло со стихотворением «Мухи» Алексея Апухтина, написанным еще в 1873 году:

Мухи, как черные мысли,  
Весь день не дают мне покою:  
Жалят, жужжат и кружатся  
Над бедной моей головою...

Этот текст озвучила Е.Безродная. Надо полагать, ее привлекло странное, «некрасивое» с точки зрения поэзии середины XIX века сравнение-перевертыш: не уподобление навязчивых мыслей мухам, «вьющимся» над человеком и не дающим ему покоя, а наоборот. Музыка – мрачное *andante* с изобразительными деталями – навязчивым кружением. А ведь Апухтина никак нельзя назвать поэтом-декадентом!

Примерно то же видим у Вильбушевича в мелодекламации «Минувшие дни» на слова Шелли. Для Шелли, современника А.С.Пушкина, воспоминание о минувших днях – повод «поностальгировать», сочинить спокойную светло-печальную элегию. Его же строки про

Цветы невозвратно отцветшего луга,  
Мечты, чьи навеки угасли огни...

«услышаны» Вильбушевичем в декадентском ключе и соответствующим образом переданы в музыке.

### §3. Модерн.

Если символизм, ярче всего проявившийся в поэзии, нашел затем мощный отклик в музыке, живописи и архитектуре, то направление модерна – в первую очередь атрибут двух последних из названных искусств, и даже более узко – искусств декоративно-прикладных. По мнению исследователей, «основное различие между символизмом и модерном заключается не в способах функционирования, а в направленности их творческой активности: модерн перестраивал (или хотел перестроить) реальную жизнь, символизм,

отрицая наличную действительность, творил иную жизнь лишь в творческом воображении»<sup>77</sup>.

Модерн имеет с декадансом немало точек соприкосновения – это экзальтация, увлечение мистикой, интерес к другим культурам, восточные мотивы в поэзии и ориентализм в музыкальном сопровождении, «цветочная» тема, декоративность.

Пожалуй, наиболее сходна тематика декаданса и модерна в своем пристрастии к описанию цветов. Цветы декаданса – нежные, ранимые, легко увядающие, с пьянящим душным, как сама атмосфера того времени, ароматом: беладонна, орхидеи, лилии...

Нет! Только лилии, других цветов не надо!

Мне только лилий дай: они моя душа.

Тебе, как им, чужда земных страстей отрада,

Ты, как они, бледна, грустна и хороша... –

молит Е.Парадизова в стихотворении «Лилии и розы» (мелодекламация Виллуана).

Белые лилии... Цвет упоительный,

Запах таинственный, нежный, мучительный... —

вторит ей поэт Владимир Ленский<sup>78</sup>.

В ином «цвете» (точнее, цветах) подхватывают этот мотив поэт В.Башкин:

Они живут последний краткий миг

Мои печальные, поникшие левкой.

...Мои цветы! Вас давит душный плен.

Мои цветы! Вам тягостно и скучно.

Цветы модерна бесконечны и разнообразны, они – внешнее украшение, изящное оформление изящных людей и интерьеров. «Цветочные» названия

---

<sup>77</sup> Воскресенская М. Символизм как мировидение Серебряного века: социо-культурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX-XX веков. Цит.ист. — С. 67.

<sup>78</sup> МД А.Васильева «Лилии и розы» на слова В.Ленского.

даны множеству мелодекламаций: «Ландыши», «Лилии и розы», даже «Виктория регия»:

Ты придешь, – изнываю от неги я,

Трепещу на лету.

Наша встреча – Виктория Регия:

Редко, редко в цвету<sup>79</sup>.

Целый цветник «взрастил» в своих опусах Евгений Вильбушевич: «Белая сирень» (слова Тэффи), «В моем саду мерцают розы белые» (слова Бальмонта), «Ландыши» и «Левкой» (обе на слова В.Башкина). Не уступают ему МД Фомы Боброва: «Эдельвейс», «Фиалка», «Яблоня».

Это только названия... Надо ли говорить, что те или иные цветы, экзотические растения, их описания встречаются в подавляющем большинстве поэтических модернистских текстов!

Не менее популярной в искусстве модерна была тема Востока (здесь уже модерн сближается с символизмом, в котором важную роль играло массовое увлечение идеями Е.Блаватской и мистическими традициями Востока). Восточные орнаменты, не по-европейски яркие сочетания цветов, знойный ориентальный колорит затронул не только сферу живописи, но и поэзию, перейдя – самым естественным образом – в мелодекламацию. Из наиболее выразительных примеров — «Будда» Безродной на слова Д.Минаева, «Озимандия» Е.Букке и Л.Лисовского на слова Шелли.

Привлекает модернистов и прошлое. Давно погибшее, оно мерцает *как листья тополей в сиянье серебристом*, таит предания, легенды о трубадурах и менестрелях, и совсем не важно, правдивы ли они. Вот

Под страшной пыткой палачей

На акт позорный отречения

Уже согласен Галилей<sup>80</sup>...

А вот

---

<sup>79</sup> Слова И.Северянина, мелодекламация А.Архангельского.

<sup>80</sup> Мелодекламация Безродной, слова Кичеева.

...маркиза юная

С цветком сиреневым на стройном бюсте.

Платочек шелковый, чуть-чуть надушенный

Сегодня вымочен слезами грусти<sup>81</sup> ...

Если проявления стиля модерн в декоративно-прикладных искусствах и поэзии можно обнаружить без особой сложности, то иначе дело обстоит с музыкой. По словам И.Скворцовой, «разные музыкальные индивидуальности, впитавшие в себя вездесущий дух моды — стиль модерн, совершенно по-разному отразили в своем творчестве всю многоликость палитры этого загадочного явления, сотканного из неуловимого многоцветья, сплетенного из множества разных стилевых черт»<sup>82</sup>. Но, признавая многообразие претворения данного стиля, исследователь называет и типичные черты музыкального модерна, главной из которых является декоративность музыкальной ткани<sup>83</sup>. Как архитектурный модерн не может обойтись без орнаментов, лепнины, колонн и т.п., так и модерн музыкальный проявляется в орнаментированной ткани и всевозможных украшениях-мелизмах; зачастую — в особом соотношении мелодии и аккомпанемента, фона, при котором мелодическая линия растворяется в нем. Общим для проявления стиля модерн в разных видах искусства (в том числе и в музыке) является «тяга к обновлению», которое «оборачивается в музыкальной ткани стремлением к ладовой свободе, новизне гармонического языка, к ослаблению ладофункциональности»<sup>84</sup>.

Эти гармонические и ладовые искания особенно заметны в мелодекламациях Ребикова, таких, например, как «Полночь». Встречаются они и у менее известных композиторов — А.Никольского («Подводные растения») или Вильбушевича («В голубой далекой спальне»), правда, здесь эти черты — скорее атрибут позднего романтизма, нежели модерна.

---

<sup>81</sup> Стихи Голейзовского, музыка Боккерини.

<sup>82</sup> Скворцова И. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков. — М.: Композитор, 2009. С.41.

<sup>83</sup> Там же, С. 51.

<sup>84</sup> Там же, С. 51.

Родовые признаки модерна в мелодекламации проявлялись в равной степени и в поэзии, и в музыке, в отличие от черт символизма или декаданса.

## История рождения и бытования жанра в России.

### §1. Первый опыт в России.

*«Наводя своевременно справки, я нигде не отыскал ничего по интересующему меня вопросу. Тогда я обратился к обширнейшему труду Брокгауза и Эфрона и даже там нашел только указание такого рода:*

*1) Лишин аккомпанировал чтению стихотворений, что называется мелодекламацией.*

*2) Мелодекламация есть чтение под аккомпанемент музыки».*

*С.Д.Волков-Давыдов*<sup>85</sup>

Проследив влияния, впитанные русской мелодекламацией на стадии становления, присмотримся к фигурам, в творчестве которых этот жанр раскрылся для российского слушателя.

Первым русским мелодекламатором, без сомнения, следует считать Григория Андреевича Лишина (1854-1888). В очерке Волкова-Давыдова этому актеру и музыканту посвящена самостоятельная глава. Вот как автор описывает его выступление: «коротенькая картинка, прочтенная Лишиным, могла, буквально в минуту или полминуты, увлечь и унести слушателей, куда он желал... По окончании номера обычно наступала на несколько мгновений полная тишина, которую каждый боялся нарушить»<sup>86</sup>. Затем Давыдов добавляет, что современные декламаторы – лишь бледные тени по сравнению с Лишиным.

К сожалению, сейчас можно лишь догадываться о том, что и как исполнял Лишин: ни одной записи его мелодекламаций не сохранилось и не могло сохраниться – не позволяла техника того времени. Уже современники

---

<sup>85</sup> Волков-Давыдов С. Краткое руководство по мелодекламации (первый опыт). Цит. ист. С. 10-11.

<sup>86</sup> Волков-Давыдов С. Мелодекламация. Очерк. Цит. ист. С.17.

жалели об этом, говоря, что декламации этого музыканта были бы эталоном и прекрасным примером для подражания. Но, с сожалением констатируя полную утрату его мелодекламационного наследия, мы вполне можем представить себе Григория Лишина как человека и творца. Ему посвящено несколько музыковедческих исследований (наиболее интересным из них является книга Л.Золотницкой<sup>87</sup>), его имя встречается в биографических мемуарах Чайковского, который, как известно, отзывался о нем весьма пренебрежительно. Для нас сегодня нет сомнений в том, творчество какого из этих двух композиторов – Чайковского или Лишина – более значительно. Сама постановка подобного вопроса звучит сегодня курьезно. Однако в позапрошлом столетии ситуация была существенно иной.

Возьмем пример из русской литературной классики. «Манечка вызывается к пианино, но она не в духе, она боится злоупотреблять голосом, – ей запретил ее профессор петь по вечерам. Наконец, уступая тайному чувству честолюбия, она, как будто бы нехотя, соглашается и поет что-нибудь из Чайковского или Лишина»<sup>88</sup> – пишет А.Куприн в очерке «Киевские типы» (1895 год). Конечно, фраза «из Чайковского или Лишина» полна если не сарказма, то очевидной иронии, но, тем не менее, такое упоминание дает нам возможность судить о сверхпопулярности Лишина.

Григорий Андреевич Лишин окончил (как и Чайковский) училище Правоведения, затем посвятил себя музыке. Ему принадлежат несколько опер, более 60 романсов. Но он был не только плодовитым композитором, чьи сочинения пользовались у публики успехом. Гораздо больший интерес представляет его талант импровизатора и чтеца. Талант столь значительный, что Лишин сумел (впервые!) привлечь серьезное внимание к жанру мелодекламации в России<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> Золотницкая Л. Григорий Андреевич Лишин. – СПб: Союз художников, 2007.

<sup>88</sup> Куприн А. Киевские типы. Будущая Патти. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://az.lib.ru/k/kuprin\\_a\\_i/text\\_4010.shtml](http://az.lib.ru/k/kuprin_a_i/text_4010.shtml)

<sup>89</sup> Г.А.Лишин был похоронен в некрополе Александро-Невской лавры, где уже в то время захоронение являлось почетным. Это ли не свидетельство признания его значения как музыканта?

## §2. Актеры.

*«Музыка помогла мне разрешить многие из мучивших меня тогда недоумений; она убедила меня в том, что актер должен уметь говорить».*

К.Станиславский<sup>90</sup>

Инициатива Лишина была подхвачена его последователями-актерами, в среде которых мелодекламация как музыкальный и театральный жанр укоренилась прочно и надолго.

Современником Лишина был Виктор Никандрович Пасхалов (1841-1886). Информация о нем также содержится в очерке Волкова-Давыдова. Известно, что Пасхалов учился в Московской, а затем Парижской консерватории, жил в основном в Казани, где давал уроки музыки. Несмотря на то что, как и Лишина, Пасхалова называют мелодекламатором, есть основания подозревать, что декламирование им стихов было скорее вынужденной деятельностью, нежели творческой потребностью. Волков-Давыдов упоминает о заметке в газете «Новость дня» от 30 сентября 1901 года, где г-н Н.Ш-в пишет: «Он (Пасхалов – А.О.) не пел их, потому что у него уже не было голоса. Он произносил их»<sup>91</sup>. Мелодекламации Пасхалова – изначально романсы, которые он уже не мог петь.

К этому же времени (80-м годам XIX века) относится первое выступление в качестве чтеца-мелодекламатора самого Волкова-Давыдова (в концерте композитора Шеффера в зале Liedertafel<sup>92</sup>). Должно быть, это и стало своего рода Рубиконом, перейдя который, мелодекламация молниеносно распространилась среди музыкантов и актеров Петербурга, а затем Москвы и других городов.

---

<sup>90</sup> Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. – М.: Вагриус, 2007. С. 401.

<sup>91</sup> Волков-Давыдов. С. Краткое руководство по мелодекламации (первый опыт). Цит.ист. С. 44.

<sup>92</sup> В очерке Волкова-Давыдова сообщается конкретная дата концерта – 5 декабря 1885 года.

Едва ли возможно назвать имена всех артистов, принимавших участие в исполнении МД. Ведь эти выступления проходили не только в крупных театрах и кабаре двух столиц, но и на частных вечерах, в провинциальных театрах и усадьбах. Далеко не о всех случаях остались свидетельства.

Тем не менее, известен целый список громких актерских имен. Среди них Николай Николаевич Игнатъев, артист Московских императорских театров, который, по свидетельству Волкова-Давыдова, «начал мелодекламировать с 1888 года»<sup>93</sup>. Здесь же Ю.М.Юрьев, Н.Н.Ходотов, актрисы М.А.Потоцкая, О.В.Гзовская, М.Ф.Андреева, М.А.Ведринская и сама блистательная В.Ф.Комиссаржевская! История сохранила ярчайшее описание того, как исполняла Вера Федоровна мелодекламации:

«Закончился этот удивительный вечер так: Владимир Николаевич (Давыдов – прим. мое, А.О.) попросил Веру Фёдоровну прочесть мелодекламацию А. Аренского на стихотворение в прозе И. Тургенева «Как хороши, как свежи были розы». Незадолго перед нашим вечером Комиссаржевская читала их в концерте Зилоти.

Она, конечно, согласилась. Аккомпанировал ей Александр Ильич. Когда она кончила читать, Рахманинов подошёл к ней, поцеловал руку и только сказал: «Спасибо».

Я хорошо помню концерт, в котором Комиссаржевская читала эту мелодекламацию. Хорошо помню и её. Она была в скромном белом платье с высоким воротом, с длинными рукавами. Никаких драгоценностей. А в руках две ветки светло-лиловых орхидей, таких же хрупких и нежных, как она сама.

То, что делала Комиссаржевская в мелодекламациях, нельзя было назвать мелодекламацией в общепринятом смысле слова, хотя бы в том смысле, который придавал им Ходотов. Он говорил, почти пел со страшным надрывом, а внутреннего содержания не хватало. Упор был на внешнюю сторону, на напевность речи. Комиссаржевская умела всё, к чему бы ни

---

<sup>93</sup> Волков-Давыдов. С. Краткое руководство по мелодекламации (первый опыт). Цит.ист. С. 46.

прикасался её изумительный талант, углублять, облагораживать, окрашивать богатейшей гаммой тончайших ощущений. В мелодекламациях она говорила, просто и проникновенно говорила замечательные слова Тургенева. И, несмотря на то, что слова произносила она совсем просто, казалось, что её чудесный голос поёт милую, русскую музыку Аренского. Я и теперь, после стольких лет, слышу, как она произносила:

Как хороши, как свежи были розы...

«„Как хороши, как свежи были розы“... Как хорошо вы нам прочли о них...» – так начал своё прощальное слово любимой артистке юноша студент, когда опускали в могилу гроб с останками Веры Фёдоровны Комиссаржевской»<sup>94</sup>.

Отмечая ярчайшее дарование В.Ф.Комиссаржевской, исследователи писали, что она «во многих ролях по ходу пьесы играла на фортепиано (а также на гитаре) сложные музыкальные произведения и покоряла слушателей проникновенным исполнением песен и романсов»<sup>95</sup>.

Популярность актерской декламации инициировала написание сборников, руководств и очерков, ставивших целью научить исполнителей или помочь им с выбором материала. Наряду с главами о дыхании, артикуляции или верной подаче интонации в подобных изданиях встречались разделы, посвященные мелодекламации. У журналиста, переводчика и поэта Марка Бродовского в очерке «Руководство к выразительному чтению» находим немало советов любителям чтения под музыку. Некоторые из них сходны с замечаниями из очерка Волкова-Давыдова (изданного тремя годами ранее «Руководства»), но есть и самостоятельные важные наблюдения: «отличие мелодекламации от обыкновенного выразительного чтения стихов состоит в том, что при мелодекламации стихи должны читаться в более

---

<sup>94</sup> Прибыткова З. С.В.Рахманинов в Петербурге – Петрограде. – Ташкент.1952. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://senar.ru/>

<sup>95</sup> Глумов А. Музыка в русском драматическом театре. – Цит.изд. С. 359.

замедленном темпе, несколько певуче и в более, так сказать, возвышенном стиле»<sup>96</sup>.

Однако, он же утверждал: «срепетовка чтеца с аккомпаниатором необходима еще и потому, что чтец должен выработать в себе умение и способность не увлечься произвольно музыкой, мелодией и не начать читать с излишней певучестью и пафосом, что очень легко может случиться под влиянием музыки. Между тем нужно помнить всегда, что мелодекламатор должен во всяком случае только *читать*, декламировать, но никоим образом не *петь*»<sup>97</sup>.

Показательно, что декламация и ее разновидности стали предметом интересов (и занятий!) не только актеров, но и крупнейших режиссеров, таких как Вс.Мейерхольд и К Станиславский.

Мейерхольд работал совместно с М.Ф.Гнесиным, которого пригласил в свою студию на улице Жукова для преподавания актерам и закрепления с ними «найденного ритма и найденных интонаций актерских читок»<sup>98</sup>. Поиск особого «напевного чтения», отличного от того, что Гнесин слышал ранее и про которое говорил как про «антимзыкальное, с завыванием, в то же время ужасно бессодержательное»<sup>99</sup>, привел к рождению нескольких замечательных спектаклей. Проработав в Студии вплоть до октябрьских событий, композитор впоследствии использовал опыт занятий с актерами при создании теории выразительного чтения.

Стихи под музыку читали многие и читали по-разному. Неслучайно жанр, так полюбившийся на рубеже столетий, был подвергнут критике К.Станиславским, искавшим простой и правдивой звучности поэзии. В своей удивительной книге «Моя жизнь в искусстве» – кладезе бесценных свидетельств о художественной атмосфере Серебряного века –

---

<sup>96</sup> Бродовский М.М. Руководство к выразительному чтению. – М.: Либроком, 2012 (репринт издания 1904 года) С. 177.

<sup>97</sup> Там же, С.178.

<sup>98</sup> Цит. по Титова Г. Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру. – СПб: СПбГАТИ, 2006. С. 145.

<sup>99</sup> Там же, С. 147.

Станиславский отмечает (и это наблюдение созвучно критике М.Ф.Гнесина и Вс.Мейерхольда!), что актеры «прибегают ко всевозможным голосовым фиоритурам, которые создают ту противную условность, квази-певучую речь и декламацию, от которой хочется бежать»<sup>100</sup>. В главе с ярким, проблемным названием – «Актер должен уметь говорить» – Станиславский анализирует разные манеры чтения современных ему актеров, не называя, правда, имен:

«С тех пор мое артистическое внимание устремилось в сторону звука и речи, к которым я стал прислушиваться как в жизни, так и на сцене. Более, чем когда-либо, я возненавидел актерские зычные голоса, их грубую подделку под простоту; сухую ударную речь, торжественный монотон, механическое отбивание хорея, анапеста и проч., ползущие кверху хроматические ходы, голосовые перескоки на терцию и квинту со сползанием вниз на секунду в конце фразы и строки.

Нет ничего противнее деланно-поэтического слащавого голоса в лирических стихотворениях, переливающегося, как волны во время мертвой зыби. О эти ужасные концертные чтители, нежно читающие миленькие стишки: "Звездочка, звездочка, что ж ты молчишь?" Меня приводят в ярость актеры, декламирующие с разрывным темпераментом Некрасова или Алексея Толстого. Я не выношу их отчеканенной дикции, отточенной до колючей остроты и назойливой четкости.

Есть другая манера декламации и стихотворной речи: простая, сильная, благородная. Я урывками, намеками слышал ее у лучших артистов мира. Она мелькала у них лишь на минуту, чтобы снова скрыться в обычном театральном пафосе. Я хочу именно такой простой, благородной речи. **Я чувствую в ней настоящую музыкальность**, выдержанный, верный и разнообразный ритм, хороший, спокойно передаваемый внутренний рисунок мысли или чувства. Я слышал своим внутренним слухом такую музыкальную стихотворную речь и не мог уловить ее основ»<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. Цит.изд. С. 400.

<sup>101</sup> Там же, С.398.

Великий режиссер говорит о «биче» мелодекламации, то привело к упадку жанра, к тому, что МД стала нарицательным словом для обозначения пошлости, банальности и бесталанности.

Как много музыкальных терминов в описании Станиславского! Почему? Он признается, что «счастье иметь в своем распоряжении такты, паузы, метроном, камертон, гармонизацию, контрапункт, выработанные упражнения для развития техники, терминологию, обозначающую те или иные артистические представления и понятия о творческих ощущениях и переживаниях. Значение и необходимость этой терминологии давно уже признаны в музыке. **Там есть узаконенные основы, на которые можно опираться, чтобы творить не на авось, как у нас.** Случайности не могут быть основой, а без основ не будет подлинного искусства, а будет лишь дилетантизм. Нужны основы нашего искусства, и в частности – искусства речи и чтения стихов. В тот вечер, на концерте, мне почудилось, что прежде всего надо искать этих основ в музыке. Речь, стих та же музыка, то же пение. Голос должен петь и в разговоре, и в стихе, звучать *по-скрипичному, а не стучать* словами, как горох о доску»<sup>102</sup>.

Музыка и декламация в этот период сближаются как никогда прежде. Даже в Московской консерватории по инициативе Н.Г.Рубинштейна с 1868 года открывается «класс сценической игры и декламации». Для проведения этих занятий был приглашен Сергей Васильевич Шумский – по мнению современников один из лучших драматических актеров своего времени. В ходе занятий Шумский придавал большое значение взаимодействию музыкального и драматического искусств и воспитанию молодых артистов в процессе сценической игры. По его мнению, воспитание оперного актёра не должно было принципиально отличаться от воспитания актёра драматического, различаясь лишь средствами достижения общей цели.

Таким образом, выпускники оперного класса консерватории, владея навыками сценической декламации, с легкостью могли мелодекламировать.

---

<sup>102</sup> Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. Цит.ист. С. 399.

Совсем юной застала «эпоху мелодекламации» Наталья Ильинична Сац. Трогательны и по-детски непосредственны ее воспоминания:

«В тот же день после уроков я отправилась в нотный магазин Юргенсона на Неглинной улице и в букинистическом отделе совсем за дешево обнаружила голубую обложку, на которой крупно было написано: "Евгений Вильбушевич. Стихи Константина Бальмонта. Мелодекламация".

Слово "мелодекламация" было для меня новым, а все новое неизменно притягивало мое внимание.

Прибежав домой, я немедленно занялась разучиванием нетрудной музыки аккомпанемента, выучила и стихи о красных и белых розах, что было уж совсем не трудно и, главное, очень интересно. Играть на рояле и читать стихи одновременно! До чего здорово!

Подготовка к школьному концерту шла горячо и бестолково. Без всяких репетиций. И вот наступил торжественный день... Концерт начался.

Когда дошла очередь до меня, я ликовала: мелодекламация – сюрприз! Подняла крышку рояля, откинула две косицы назад, чтобы не мешали, поудобнее устроилась за роялем, и хотя зал продолжал шуметь при моем появлении, радость впервые исполнять мелодекламацию сделала мой голос еще более звучным. И я начала:

В моем саду мерцают розы белые,  
Мерцают розы белые и красные,  
В моей душе дрожат мечты несмелые,  
Стыдливые, но страстные...»<sup>103</sup>

Удивительно, но множество имен актеров — и не только, — занимавшихся мелодекламацией и выступавших с подобными номерами, связано с небольшим уездным городком Устюжной Вологодской губернии. Удивительно еще и потому, что столь оживленная, почти богемная жизнь

---

<sup>103</sup> Сац Н. И. Жизнь – явление полосатое. – М.: Новости, 1991. С. 70-71.

кипела вдали от обеих столиц. Информация об этом содержится в электронной статье Л.А.Беляева «Устюжна театральная в XX веке»<sup>104</sup>, воскресившей из небытия многие названия, имена и судьбы: «Александр Николаевич Боголюбский в конце XIX века приехал в Устюжну с дипломом юриста, служил судьей, стал одним из основателей театральной труппы в городе. Вместе с Варварой Долиной сделал популярным жанр мелодекламации. Сохранилась афиша 1914 года его выступления в сопровождении пианистки В. У. Сипягиной-Лилиенфельд с чтением стихов А. К. Толстого "Грешница", А. Н. Апухтина "Недостроенный памятник", И. Ф. Горбунова "Воздухоплаватель". С легкой руки Боголюбского и Долиной начали выступать с мелодекламацией и другие артисты Народного дома — А. Сретенский, Н. Цветкова, М. Горский, Н. Дьячкова, М. Третьякова и др.

...Брат Юрия и Марии Третьяковых Павел, как это свойственно молодым энергичным художественным натурам, стремился во всем быть лидером... В репертуаре мелодекламаций артиста были "Эльф и Эстриза" (сл. Надсона, муз. Тосканини), "Умиравший лебедь" (сл. Бальмонта, муз. Вильбушевича), "Тиха ночь подошла" (сл. Величко, муз. Боброва)»<sup>105</sup>.

Не раз в статье упоминается Народный дом, на сцене которого, вероятно, и звучали все названные мелодекламации: «Молодая интеллигентная женщина-врач Варвара Ивановна Долина покорила жителей города выступлениями с мелодекламацией на сцене Народного дома»<sup>106</sup>. Кстати, этот Народный дом фигурирует и в воспоминаниях Куприна, чье имение, как уже писалось, также находилось недалеко от Устюжны, в селе Даниловское. Должно быть, именно там писатель слышал мелодекламации, о которых потом не раз упоминает в своем творчестве — рассказах и очерках.

Свидетельством тому, что актеры исполняли МД не только в двух столицах, но и в провинциальном театре, может послужить интересная

---

<sup>104</sup> Беляев Л. «Устюжна театральная в XX веке» // Устюжна: Краеведческий альманах. Вып. 5. – Вологда, 2002. [Электронный ресурс]. Режим доступа:

[www.booksite.ru/fulltext/5us/tyu/zhna/7.htm](http://www.booksite.ru/fulltext/5us/tyu/zhna/7.htm)

<sup>105</sup> Там же, далее.

<sup>106</sup> Там же, далее.

афиша, выставленная в краеведческом музее города Иваново. Она отпечатана на... ситцевом платке и сообщает о концерте, в программу которого включены три мелодекламации Аренского.

Если об исполнителях-мелодекламаторах в России XIX века мы имеем представление благодаря сведениям, содержащимся в очерках и воспоминаниях современников, то вопрос о том, на каких именно сценах исполнялись мелодекламации в обеих столицах и других российских городах гораздо более сложен. Можно предположить, что мелодекламация, будучи жанром повсеместно распространенным и при этом весьма доступным, звучала в первую очередь в частных домах и предназначалась для домашнего музицирования. Еще более вероятно ее исполнение в литературно-музыкальных и театральных кружках того времени. Наконец, едва ли мелодекламация звучала на больших театральных площадках, ведь этот жанр предполагает камерность и вряд ли мог быть достойно исполнен в широкой аудитории.

Полная география жанра, даже в пределах Москвы и Петербурга, ни на сегодня, ни в будущем, конечно, не восстановима, но некоторые места исполнения все-таки известны.

На части нотных экземпляров значится: Кабаре «Летучая мышь. Кабаре – знаменитое. Изначально оно предназначалось для отдыха труппы Московского Художественного театра. Здесь не было никаких правил, предписаний, не существовало строгого регламента выступлений. «Все могли всё», — так, пожалуй, формулировалась главная «заповедь» этого заведения в самом центре Москвы. Членами-учредителями кабаре были крупнейшие актеры МХТ: О.Л.Книппер, В.И.Качалов, И.М.Москвин, В.В.Лужский и многие другие. Главным же лицом, организатором и бессменным конферансье являлся Н.Балиев — по профессии актер, так и не добившийся известности. Но именно он стал душой «Летучей мыши». С 1910 года кабаре, интриговавшее всю московскую богему, перешло на

коммерческую основу. Стали продаваться билеты, сначала как «контрамарки» для «своих» и знакомых, потом и совсем явно. Так закрытое полукулуарное заведение постепенно превратилось в публичный театр миниатюр, который просуществовал до революции 1917 года, а потом на краткое время был возрожден Балиевым в Париже.

Возникновение многочисленных кабаре в России позапрошлого столетия — явление характерное. Функции же они выполняли разные, и ожидания, возникавшие в связи с ними, также были различны. Как пишет Л.Тихвинская, «для одних кабаре оказалось новым способом — и местом — времяпрепровождения. Для других — новой эстетической философией. Для третьих — особым художественным пространством, для четвертых — лабораторией новейших театральных форм и формул. Для пятых — и тем, и другим, и третьим, вместе взятым»<sup>107</sup>.

«Летучая мышь», в которой изначально царила атмосфера свободы, где не было жесткого регламента встреч и выступлений актеров, как нельзя лучше играла роль «творческой лаборатории». Уже говорилось, что мелодекламации были частью здешнего репертуара. Одно из доказательств — не раз упоминаемая импровизационность многих выступлений<sup>108</sup>. Часто актеры не готовили свой номер специально — он рождался экспромтом, в состоянии порыва. Стихи, которые предполагалось декламировать сольно, могли исполняться в сопровождении фортепиано.

Все сказанное относится к «мышинной» юности. Но еще больший интерес представляет поздний период ее существования, то время, когда она окончательно оформилась как театр-кабаре, открытый для всех желающих. Музыкальным руководителем «Летучей мыши» в это время становится композитор и автор мелодекламаций Архангельский. Один из его опусов под названием «Заячья мистерия» предназначен именно для исполнения в кабаре. На титульном листе читаем:

---

<sup>107</sup>Тихвинская Л. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917. – М.: Молодая гвардия, 2005. С. 15.

<sup>108</sup> Подробнее об этом чит. там же. С. 27.

**Репертуар театра «Летучая мышь»**  
**«Заячья мистерия» Архангельского**  
**«напевная мелодекламация», стихи Василия Каменского.**

В этот период на сцене театра выступают известные актеры, благодаря которым мелодекламация (на тот момент уже отмеченная признаками упадка) обретает новую жизнь. «Балиев был способен даже с общераспространенных зрелищных жанров счистить тот налет, который заковал их в непроницаемую оболочку «эстрадного номера», выстреливающий на любой площадке и в любого зрителя. В своем кабаре он возвращал эти жанры к их началу — будто они родились «тотчас», «здесь и теперь». Как мало общего было в них с теми, которые читал не только какой-нибудь Л.Дризо, но даже лучшие рассказчики — М.Ртищева и Вл.Хенкин. (Кстати сказать, Балиев ни разу не пригласил в свой театр ни ту, ни другого.)»<sup>109</sup>

В Петербурге тоже были свои кабаре, ничуть не уступающие московской «Летучей мыши» (последняя несколько раз «вылетала» на гастроли в северную столицу). Со значительной долей уверенности можно сказать, что обстановка в большинстве кабаре обеих столиц была схожей — атмосфера свободы, непринужденности, веселья и торжества таланта импровизации. А значит, список питерских кабаре, где могли звучать мелодекламации, вряд ли ограничивался двумя-тремя названиями. Тем не менее, наиболее важными среди них представляются «Кривое зеркало» и «Бродячая собака».

Кабаре «Бродячая собака» — особый случай. Открытое в знаменитом подвале на Михайловской площади в 1911 году (31 декабря), оно сразу собрало почти всю столичную элиту. Вот некоторые имена: поэты А. Ахматова, Н. С. Гумилев, М. А. Кузмин, О. Э. Мандельштам, Г. В. Иванов, К. Д. Бальмонт, В. В. Маяковский; актеры, музыканты и композиторы — В. Г.

---

<sup>109</sup>Тихвинская Л. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917. Цит.ист. С. 457.

Каратыгин, И. А. Сац, М. Ф. Гнесин, Ю. А. Шапорин, С. С. Прокофьев, Ю. М. Юрьев, Е. И. Тиме. Здесь устраивались литературные вечера, лекции, посвященные поэзии, чествования зарубежных деятелей искусства. Создатели и гости «Бродячей собаки» пытались *воплотить в жизнь одну из основных творческих идей начала XX века — создание нового вида синтеза искусств под эгидой поэзии*. Помимо поэтических чтений и лекций по литературе в кабаре на вечерах поэзии иногда звучали романсы, музыка и текст которых были написаны «собачниками». Исполняли их, как правило, актеры — друзья авторов. Стихи же в «Собаке» звучали постоянно и помимо регламентированных вечеров. Л.Тихвинская отмечает, например, что «М.Кузмин, слегка заикавшийся, предпочитал их петь, аккомпанируя себе на гитаре. «При мне, —вспоминала Рындина, — он исполнял свои «Куранты любви». Голоса у него было мало, но была своя особая элегантная и интересная передача»<sup>110</sup>.

Кстати, текст «Курантов» Кузмина несколько раз фигурирует в списке дошедших до наших дней мелодекламаций. Кто знает, быть может именно «Бродячая собака» была их *alma mater*?

Мелодекламация и выразительное чтение в кабаре – явления, широко распространенные в начале XX века. Они характерны не только для российских, но и немецких и французских заведений такого рода, о чем есть упоминания в литературе, в том числе, в воспоминаниях актрис кабаре.

На рубеже веков мелодекламации звучали и в литературно-поэтических кружках и салонах.

Наибольшую известность (во всяком случае именно так ситуация видится сейчас) приобрели среди них встречи на «Башне» Вячеслава Иванова, которые также назывались Средами, и собрания Общества свободной эстетики. Их посещали крупнейшие поэты-символисты и музыканты. По воспоминаниям Белого, в общество Свободной эстетики

---

<sup>110</sup> Тихвинская Л. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917. Цит.ист. С. 127.

(членом которого, конечно, являлся и сам поэт), входили многие «композиторы, пианисты, профессора консерватории, проф.Бубек, проф.Игумнов, проф.Кочетов, проф.Арсений Корещенко, Гречанинов, Богословский, И.А.Сац, Николай Метнер, Гедике, Конюс, Василенко, Оленин, Марк Мейчик, Н.Я.Брюсова, Б.Б.Красин, Померанцев, Багриновский, Желяев, Архангельский»<sup>111</sup>. Как минимум четверо из названных музыкантов (Корещенко, Сац, Багриновский, Архангельский) известны как авторы мелодекламаций.

Литературные салоны Серебряного века были не только местом, где стихотворения декламировались и звучали в виде мелодекламаций. Вероятнее всего, именно там происходило знакомство поэтов, музыкантов и театральных деятелей, нередко выливавшееся впоследствии в совместную работу над созданием МД.

Примеры подобного сотрудничества известны. Так, уже упоминавшийся актер Ходотов параллельно с работой в Александринском театре выступал в жанре мелодекламации вместе с пианистом Евгением Вильбушевичем. Такая концертная деятельность, по признанию самого актера, играла в его творческой жизни очень большую роль, а в период первой русской революции и гражданской войны стала едва ли не основной. Творческий тандем Ходотов–Вильбушевич был достаточно известен и популярен. Тэффи в воспоминаниях, посвященных Бальмонту, писала:

«Потом пошла эпоха мелодекламации.

Декламировала Ведринская. Выступали Ходотов и Вильбушевич.

Ходотов пламенно безумствовал, старательно пряча рифмы. Актерам всегда кажется, что стихотворение много выиграет, если его примут за прозу. Вильбушевич разделявал тремоло и изображал море хроматическими гаммами. Зал гудел восторгом»<sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup> Белый А. Между двух революций. – М.: Художественная литература, 1990. С. 195.

<sup>112</sup> Тэффи. Бальмонт. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://az.lib.ru/t/teffi/text\\_0190.shtml](http://az.lib.ru/t/teffi/text_0190.shtml)

Среди известных случаев творческих контактов композиторов и актеров несомненный интерес представляет сотрудничество П.И.Чайковского и Г.Н.Федотовой в 1874 году. Специально для артистки Чайковский оркестровал одну из концертных мелодрам Шумана.

### §3. Поэты.

Круг поэтов, к чьим стихотворениям обращались композиторы-мелодекламаторы, необычайно широк. Здесь и корифеи, и почти неизвестные сегодня поэты и поэтессы, и зарубежные авторы. Одно только их перечисление заняло бы немало времени.

Впрочем, современникам жанра ситуация с поэтической «платформой» МД виделась иначе. Иван Щеглов, составитель предназначенного для декламаторов сборника «Литературный чтец», в предисловии к нему сетовал: «Нигде в артистической сфере рутина не свила себе такого прочного гнезда, как среди присяжных чтецов, выступающих на литературных вечерах, в концертах и театральных дивертиссентах. Ими декламируются вещи, давно читанные и перечитанные, или же какая-нибудь заведомая пошлость из рыночного полуграмотного сборника, где, применяя слова Тургенева, «литература не ночевала». «Классики» почему-то вовсе изгнаны из декламаторского репертуара и образцы пушкинского и лермонтовского стиха вы можете услышать с публичной эстрады лишь в исключительные дни юбилейных торжеств. Даже второстепенные поэты, в их оригинальнейших созданиях — вроде Некрасова и Жемчужникова, Мея и Фофанова — совсем редкие гости на арене декламаторских состязаний»<sup>113</sup>. Писалось это в 1902 году. И, хотя речь шла о художественном чтении, высказанный упрек относим и к мелодекламации.

---

<sup>113</sup> Литературный чтец. Художественный сборник стихотворений для чтения на литературных вечерах, драматических курсах, в концертах и театральных дивертиссентах. / Сост.И.Щеглов. – М.: Товарищество М.О. Вольф, 1902. Страницы предисловия не пронумерованы.

И, все-таки, откорректируем неприглядную картину: большинство МД созданы именно на тексты крупнейших русских поэтов и писателей: А.Апухтина, К.Бальмонта, А.Белого, В.Брюсова, М.Волошина, М.Горького, С.Есенина, А.Кольцова, М.Лермонтова, А.Майкова, Л.Мея, В.Немировича-Данченко, Ф.Соллогуба, И. Тургенева, Н.Островского, Я.Полонского, А.Пушкина, И.Северянина, Н.Тэффи и др. Список внушителен и красноречив. Из него видно, что мелодекламаторы обращались как к наследию начала XIX века (Пушкину, Лермонтову, Островскому), так и к текстам середины-второй половины столетия (Апухтин, Кольцов, Тургенев) и, конечно, к сочинениям своих современников, поэтов-символистов (Бальмонт, Белый, Волошин, Северянин, Брюсов...).

Почему сфера поэзии, избираемой мелодекламаторами, оказалась столь обширна? Сам собой напрашивается наипростейший ответ: музыкантов было много, их вкусы и творческие потребности были не только различны – порой противоположны. И, все-таки, попробуем найти еще какое-нибудь объяснение этому «плюрализму». Многие объясняют сборники, подобные «Чтецу-декламатору», которые (как уже указывалось) регулярно и большими тиражами выходили в России с конца XIX столетия. Они содержали готовые подборки стихов, наиболее подходящих, по мнению составителей, для «декламирования». Под декламированием в данном случае, вероятнее всего, нужно понимать именно художественное, актерское чтение без музыкального сопровождения, однако, значительная часть стихотворений из этих сборников встречается в виде текстов мелодекламаций. То есть, судя по всему, композиторы охотно пользовались этим материалом.

Наконец, музыкантам, как и представителям любого другого вида искусства, как никогда был важен пресловутый «дух времени». Его веяния во многом обуславливали тематику поэтических текстов. Что же было «модным» в Серебряном веке? Какие тексты находили отклик в сердцах заинтересованных слушателей? В стихах мелодекламаций прежде всего привлекали характерные черты символизма и модерна. У композиторов был

широкий выбор: тут и страстность, и сентиментальность, часто — ориентальный (Восток или Индия) или просто необычный, «окутанный тайной» колорит. Тут символика слов, предметов, цветов; экзальтация чувств, доведение их до апогея. Не стоит забывать и о сохранивших свою актуальность веяниях романтизма: протяженных балладах с трагическим финалом, страстных и мятущихся героях. В русской мелодекламации такие настроения и образы унаследованы от немецкой мелодрамы. Интересно, что в руководствах по выразительному чтению декламации баллад порой посвящались целые главы.

Особую группу поэтических имен составляют иностранцы. Они фигурируют наряду с русскими классиками, но обращения к ним встречаются существенно реже. Любимы были А.Мюссе, П.Б.Шелли, П.Верлен. Э.По, О.Уайльд, Г.Гейне.

Выбранные для мелодекламации тексты из их наследия далеко не всегда, однако, отличает отменный вкус. Еще менее это относится к авторам переводов, хотя в целом ситуация с качеством текстов складывается весьма неоднозначная. Фигура Генриха Гейне, буквально обожеественного европейскими и русскими композиторами, вопросов не вызывает. Но Поль Верлен или Эдгар По? Как известно, на текст последнего Рахманиновым написана вокально-симфоническая поэма «Колокола». Мелодекламация «Колокольчики и колокола» на этот же текст (и тоже в прекрасном переводе Бальмонта) есть у Вильбушевича. Поэзия Эдгара Алана По, очевидно, притягивала композиторов своей мрачностью, сложной многозвучностью, поэтическими красками и образами.

А вот в поэзии французского символиста Верлена композиторов-мелодекламаторов, вероятно, привлекали особая прозрачность и близость поэзии русских символистов. Таково, к примеру, его стихотворение «Зелень» из цикла «Акварели», текст которого использовал в своей мелодекламации О.Ф.Блех:

Вот ранние плоды на веточках с цветами

И сердце вот мое, что бьется лишь для вас,  
Не рвите же его лилейными руками,  
Склоните на меня сиянье кротких глаз.

Или – его же, переведенное В. Брюсовым, – «Целует клавиши прелестная рука» с музыкой В. Г. Пергамента:

Целует клавиши прелестная рука;  
И в сером сумраке, немного розоватом,  
Они блестят; напев, на крыльях мотылька  
(О, песня милая, любимая когда-то!)  
Плывет застенчиво, испуганно слегка.

Близкая стилистика отмечает поэзию Альфреда де Мюссе, также ценимого русскими композиторами.

Созвучность собственным настроениям и излюбленным темам мелодекламаторы находили и в стихах поэта переходного, классико-романтического периода Перси Биши Шелли. Особенно нравился сонет «Озимандия»<sup>114</sup>, помещенный в сборнике «Чтец-декламатор»:

Я встретил путника, он шел из стран далеких  
И мне сказал: вдали, где вечность сторожит  
Пустыни тишину, среди песков глубоких  
Обломок статуи распавшейся лежит.

Из полустертых черт сквозит надменный пламень —  
Желанье заставлять весь мир себе служить;  
Ваятель опытный вложил в бездушный камень  
Те страсти, что смогли столетья пережить.

И сохранил слова обломок изваянья:

«Я — Озимандия, я — мощный царь царей!»

---

<sup>114</sup> К поэзии Шелли композиторы обращались часто. Помимо сонета «Озимандия», это мелодекламация Е. Вильбушевича «Минувшие дни» и ряд мелодекламаций Л. Лисовского: «Утро жизни» (из поэмы «Лаон и Цитна»), «Фиалка», «Странники мира». Все стихотворения переведены К. Бальмонтом.

Взгляните на мои великие деянья,  
Владыки всех времен, всех стран и всех морей!

Кругом нет ничего... Глубокое молчанье...

Пустыня мертвая... И небеса над ней...<sup>115</sup>

Мелодекламации на этот текст есть у нескольких композиторов. Их выбор понятен, ведь в сонете Шелли, написанном почти за сто лет до времени расцвета мелодекламации, есть и «легендарность» («он шел из стран далеких...»), и мистика («кругом нет ничего»), и экзотическая тематика («пустыня мертвая»). Форма сонета тоже неслучайна: искусство Серебряного века ценило «старинные» поэтические формы, в том числе, эту.

Мотивами увядания проникнута и поэзия Оскара Уайльда. Некий П.Глушков вдохновился его стихотворением «Смерть Нарцисса», повествующим о знаменитом античном мифе.

К ряду зарубежных поэтов примкнула итальянская поэтесса Ада Негри, известная в советские времена как автор стихотворений пролетарской тематики: изображение угнетенных рабочих, трудящихся на заводах и фабриках. Впрочем, упрекнуть поэтессу в однообразии сюжетов нельзя. Достаточно прочесть несколько строк из «Элегии» (музыка Петра Ренчицкого), посвященной В.Ф.Комиссаржевской:

Ей нравились воздушные порталы  
Готических церквей,  
И умирающие свечи, и хоралы,  
И сумрак алтарей...  
Она молилася в каком-то горе страстном,  
Не испытал его,  
Светла, как лилия, в своем сияньи ясном,  
Чиста, как божество.

---

<sup>115</sup> Перевод К.Бальмонта.

...образы старины... благоуханная, нежная, чистая лилия – один из любимых цветов модерна, частая гостья на обложках нот... чувство, которое пробуждается в героине во время молитвы:

В ней сердце дрогнуло и назвало огонь в груди упрямо – любовь...

«Люблю тебя» — шепнул ей голос, полный яд.

Наконец, мелодраматический, на грани дурного тона, финал:

И в прах разбилась еще одна лампада

На чистом алтаре.

Чем не типичный образчик для поэзии Серебряного века?

Помимо известных имен мелодекламаторы зачастую обращались к поэтам, большинство которых сегодня почти или полностью забыто. Эпоха мелодекламации задействовала не только огромный пласт поэтических опусов Золотого и Серебряного веков, но и породила целую плеяду авторов, специализировавшихся на этом жанре. В прямом смысле слова «спрос родил предложение».

На рубеже XIX-XX столетий стихи писали Владимир Ленский и Евгений Онегин. Удивительно? Ничуть! В связи с модой на псевдонимы, появившейся в начале XX столетия, многие сочинители прятали свои фамилии под такими литературными масками. Как здесь не вспомнить известнейшие примеры Андрея Белого (Бугаева), Саши Черного (Гликберга), Даниила Хармса (Ювачева)! Или сказать о тех, что сегодня менее известен, например, поэт и прозаик Степан Скиталец (Петров), поэт Юг (автор текста в мелодекламации «Комедия наша» А.М.В<sup>116</sup>), чье подлинное имя установить не удалось. Одним словом, мода на псевдонимы была повсеместной и следовали ей, конечно, не только крупнейшие поэты.

Под псевдоним В.Ленский скрывался Владимир Яковлевич Абрамович (1877– 1932), чьи стихи после первой публикации в «Таганрогском вестнике»

---

<sup>116</sup> А.М.В. ...какой композитор скрывается за этими инициалами — тоже неизвестно. Но «конспирация», возможно, была продиктована тем, что и автор стихов, и автор музыки в своем опусе полемизировали с кем — то из современников. Ведь на титульном листе этой мелодекламации есть торжественное, пафосное посвящение: «С любовью посвящаю тому, кто ценою жизни пытался доказать обратное».

1898 года регулярно печатались в литературных журналах. Своего рода знаковым оказалось его стихотворение «Вернись, я всё прощу: упреки, подозренья», начальная фраза которого стала крылатой. На его «Лилии» написана мелодекламация А.П.Васильева.

«Евгений Онегин» более любил другой свой псевдоним — д'Актиль. У этого поэта, драматурга и переводчика (подлинное имя — Анатолий Адольфович Френкель, 1890–1942), было несколько псевдонимов: А д'А, три д'Актиль, Желчный Поэт, Евгений Онегин. Он также был весьма известен в довоенной России, в частности, как автор текстов для песен Л.Утесова и как переводчик «Алисы в Стране Чудес» Л.Кэрролла.

В истории вокальной музыки, в том числе русской, обращение композиторов к текстам малоизвестных или второстепенных поэтов — обычное явление, если не сказать — традиция. Здесь вспоминается и Чайковский, писавший на стихи Ратгауза, и Мусоргский, обращавшийся к поэзии Голенищева-Кутузова. На слова последнего, кстати, написаны некоторые мелодекламации.

Среди поэтических авторов МД встречаются и более чем неожиданные имена: некоторые вещи Л.В.Андреевской написаны на стихи... художника В.В.Верещагина. Разгадка проста: Лидия Васильевна — супруга Верещагина, — на досуге писала мелодекламации. Естественно, на слова мужа.

Иногда мелодекламаторы сами писали тексты для своих опусов. Среди них Н.Манькин-Невструев, В. Рапацкий, Н.Харито и другие.

Возникла целая генерация поэтов Серебряного века, не претендовавших на широкую известность: В.Мазуркевич, Д.С.Минаев, Л.Радин, К.Краевский, Поярков, Т.Ардова, Б.Никонов, В.Ленский, Я.Репнинский, Л.Шах-Паронианц, В.Башкин, С.Фруг, О.Леонидов, Ф.Коппе... Это «салонные авторы», чьи стихи, зачастую весьма шаблонные, страдающие эпигонством, писались «на злобу дня» и просто потому, что писать стихи для МД было модно.

Многие из сочинителей, сознательно или нет, подражали известнейшим классикам. Например, в строках мелодекламации Бирюкова на слова Е.Буланиной

В душе измученной вновь слышу жизни трепет,

Вновь хочется мне жить, и мыслить, и страдать.

отчетливо проступают и пушкинские, и лермонтовские, и фетовские черты. Стихотворение это вызывает целый ряд коннотаций.

Откровенно напоминает «Смерть поэта» Лермонтова опус Д.Богемского «Памяти П.Давыдова» («В память безвременно погибшего молодого поэта и композитора»):

Его уж нет!.. Какой конец печальный!..

Как мысль о смерти далека!..

А, между тем, уж факел погребальный

Ему зажгла кровавая рука.

О, муза, плачь, избранник твой скончался...

Другой «бедой» стихотворений, отбираемых для текстов мелодекламаций, были смысловые нелепости, из-за которых первоначальная идея часто искажалась. К сожалению, такое встречалось даже у весьма известных авторов, например, А.Н.Вертинского <sup>117</sup>:

И народу моему большому и прекрасному,

Победившему Седого Сатану,

Мое сердце окровавленное красное

Как цветок в петлицу я воткну.

Сатана – это кто? Царизм? Император? Крепостное право? И почему он(о) седой?

Исключительную роль в Серебряном веке приобретает женская поэзия. Дело даже не в том, что появляется несколько поэтесс, чьи имена постоянно фигурируют в поэтических сборниках и среди текстов мелодекламаций.

---

<sup>117</sup> Мелодекламация А.Александрова «Сердце в петлицу».

Женская поэзия Серебряного века имеет принципиальные отличия от мужской, и обращение к «женским стихам» в этом смысле говорит о многом.

Композиторы-мелодекламаторы использовали тексты нескольких поэтесс: увы, это не поэтический Олимп. Нет ни одной мелодекламации на стихи Анны Ахматовой, Марины Цветаевой или Зинаиды Гиппиус. Пусть не на Олимпе, а на подступах к нему находится поэзия Тэффи, попавшая в список МД авторов благодаря единственному образцу, озвученному Е.Вильбушевичем.

Известнейшая же из поэтесс, чьи стихи нежно любили мелодекламаторы, – сестра Тэффи Мирра Александровна Лохвицкая (1869—1905). Ее поэтические сборники выходили постоянно начиная с 1896 года, несколько раз ее удостоивали Пушкинской премии. Она входила в кружок Случевского, хоть и появлялась там нечасто из-за слабого здоровья. Из поэтов-символистов наиболее тесно Лохвицкая общалась с Ф.Соллогубом. К концу XIX века Мирра Александровна стала одной из самых читаемых и любимых поэтесс времени. В ее стихах современники отмечали особо тонкие лирические настроения и чудесную музыкальность. «Каждая строчка теплилась красивою, чисто южною страстью и таким проникновением в природу, какого не было даже у больших поэтов в почетном углу русского Парнаса. Она уже и тогда в полной мере обладала техникой. Ей нечему было учиться у версификаторов, которых мы часто величали лаврами истинной поэзии. Она больше, чем кто-нибудь, отличалась музыкальным слухом и, пробегая по строкам взглядом, слышала стихи», — писал о Лохвицкой некто-нибудь, а сам В.И.Немирович-Данченко<sup>118</sup>. Поэзия М.А.Лохвицкой не забыта в наше время, несмотря на весьма сомнительный художественный уровень. Более печальная судьба постигла творчество других поэтесс, чьи стихи мелодекламировались в начале прошлого столетия.

---

<sup>118</sup> Немирович-Данченко В. «Погасшая звезда» / Сборник воспоминаний «На кладбищах». – Ревель, 1922. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.mirrelia.ru/memoirs/?l=memoirs-4>

Для полноты картины назовем еще несколько опусов, в основе которых — стихотворения известных, менее известных и совсем забытых поэтесс.

Некто Е.А. (есть почти полная уверенность в том, что композитор — женщина) создал(а) мелодекламацию «Говорят, я мила» на слова знаменитой переводчицы, писательницы и поэтессы, правнучки М.Щепкина, Татьяны Львовны Щепкиной-Куперник (1874—1952). Щепкина-Куперник часто выступала в роли автора текста: пример тому мелодекламации Соваж-Комаровой, А.В.Таскина, О.Ф.Чигирь и многих других.

Евгений Вильбушевич использовал стихи Веры Инбер (1890—1972)<sup>119</sup>. Лирическая мелодекламация Н.Боборыкина «Ты помнишь ли еще тот чудный вечер мая» написана на текст Т.Н.Муратовой, а «Лилии и розы» В.Ю.Виллуана на стихотворение Е.Парадизовой. Сентиментальные опусы принадлежат перу аристократки, дочери можайского уездного предводителя дворянства, Елизаветы Варженевской — к ее творчеству обращался А.Юрасовский.

Очевидно, *самый актуальный вопрос, встающий в связи с текстами, специально созданными для мелодекламаций, это их качество.* Он поднимался всегда, как ни странно, даже во времена мелодекламационного «бума»... и, конечно, позднее, и на современном этапе осмысления. *Отвергнем сразу напрашивающийся вывод-приговор: второстепенна, второсортна, безлика!* Нет, было, конечно, и такое, но в целом «качество» стихов сильно различается. Не всегда то, что писалось на волне моды и даже изобиловало «штампами», история сбрасывала в ящик под названием «поэтическая макулатура».

#### §4. Композиторы.

Создателей музыки, попавших под влияние популярнейшего жанра, было не меньше, чем поэтов. Как и в случае с авторами текстов, здесь в

---

<sup>119</sup> Мелодекламация «Пять дней и пять ночей» 1926 года издания.

одном ряду знаменитые творцы, внесшие существенный вклад в эволюцию отечественной музыки, и неизвестные сегодня музыканты, имена которых уже ни о чем не говорят даже исследователям этого периода. Большинство композиторов сегодня забыты и окончательно не стерты из памяти только благодаря мелодекламации.

Особую группу составляют авторы, чью музыку использовали в мелодекламациях, хотя специально никто из них для этого жанра не писал. Это не только классики XIX века, но и некоторые фигуры предыдущих столетий. В том числе прославленные Франсуа Жозеф Госсек, Жан-Батист Люлли, Луиджи Боккерини, Карл Диттерс фон Диттерсдорф, Роберт Шуман, Фридерик Шопен, Ференц Лист, Эдвард Григ. Среди образцов мелодекламаций есть такие, в которых текст просто наложен на готовую музыку, как в случае с МД на пьесы Боккерини и Люлли, есть переложения и аранжировки, специально приспособленные для мелодекламации, как, например, «Маркиза» на музыку Госсека со стихами Голейзовского, «адаптированная» М.И.Николаевским.

Среди популярных композиторов-мелодекламаторов рубежа XIX-XX веков — Гнесин, Аренский, Блантер, Ребиков, Чесноков, Спендиаров и Вильбушевич. Последний находится в этом ряду не потому, что его имя наиболее часто упоминающийся в соответствующей литературе, а потому, — и это главное, — что он, по сути, *единственный признанный «классик» мелодекламации.*

Достойнейшей фигурой является друг Чайковского Антон Степанович Аренский (1861—1906). В отличие от Гнесина, этот композитор до последнего времени находился на периферии исследовательского внимания, несмотря на то, что к его трудам в области гармонии музыканты обращаются постоянно, а некоторые сочинения (например, фортепианный концерт или «Фантазия на тему Рябинина» для оркестра) никогда не переставали быть репертуарными. О мелодекламациях Аренского (одних из лучших в этом жанре, по мнению современников) до сих пор практически не сказано, за

исключением небольших сведений в книге А. Наумова «Аренский и другие». Тем более интригующим кажется вывод этого исследователя: «Творчество Аренского может служить законченной школой декламации...»<sup>120</sup>.

Михаил Фабианович Гнесин — личность знаковая для первой половины XX столетия. Более полувека назад вышел посвященный ему сборник статей и материалов<sup>121</sup>, который до последнего времени был единственной солидной книгой о замечательном музыканте. Сегодня ситуация существенно иная, причем интерес к жизни и творчеству Гнесина проявляют как музыковеды, так и театроведы, поскольку значительное время он сотрудничал со Всеволодом Мейерхольдом и внес немалый вклад в историю театра. Из новых работ отметим, в частности, кандидатскую диссертацию М.Карачевской «М.Ф.Гнесин. Особенности стиля на примере вокального творчества»<sup>122</sup> и сборник, посвященный Вс.Мейерхольду<sup>123</sup>, в котором содержатся расшифрованные материалы из РГАЛИ, касающиеся научной и творческой деятельности Гнесина.

Современник Аренского — Владимир Иванович Ребиков (1866—1920). В последнее время его имя все чаще вызывает неподдельный интерес. Посвященная ему монография О.Томпаковой открывается весьма характерными словами: «Владимир Иванович Ребиков — одно из оригинальных и несколько загадочных явлений в русской музыке на пороге XX века... Сочинения Ребикова показывают, что в поисках отдельных выразительных средств он во многом опережал современников... Воля к поискам новых музыкально-выразительных средств проявилась в творчестве Ребикова во взаимовлиянии и взаимодействии музыки и слова, музыки и живописи. Он искал и находил в смежных областях искусства (более всего в поэзии Валерия Брюсова, в живописи Арнольда Бёклина и Франца Штука),

---

<sup>120</sup> Наумов А. Аренский и другие. Размышление перед концертом. Цит.ист. С.43.

<sup>121</sup> Гнесин М.Ф. Статьи, воспоминания, материалы. / Ред.-сост. Р.В.Глезер. — М.: Советский композитор, 1961.

<sup>122</sup> Карачевская М. М.Ф.Гнесин . Особенности стиля на примере вокального творчества. Цит.ист.

<sup>123</sup> Кривошеева И. К теме: М.Ф.Гнесин и В.Э.Мейерхольд// Мейерхольд и другие. Документы и материалы. Цит.ист.

путь к созданию впервые им предложенных музыкально синтетических форм (меломимика, мелопластика, мелопоэза, музыкально-хореографическая драма)<sup>124</sup>. В этом ряду — и мелодекламации, которых у Ребикова около десятка на самые разные тексты (А.Майкова, К.Бальмонта, Л.Столицы и других) и которые отмечены теми же смелыми исканиями в области гармонии, что и другие его сочинения.

Матвея Исааковича Блантера (1903—1990) в первую очередь воспринимают как советского композитора-песенника, автора прославленной «Катюши» и вальса «В лесу прифронтовом». Песенное начало характеризует и его мелодекламацию «Сильнее смерти» на стихи Н.Никера, посвященную «постановщику-балетмейстеру Касьяну Голейзовскому». Аккомпанемент — дань танцовщику — в ритме танго. Это единственная МД Блантера, созданная в двадцатидвухлетнем возрасте (в 1925 году), очевидно, уже на опадающей волне популярности жанра. Кстати, она наверняка была исполняема не только на фортепиано: на экземпляре, хранящемся в нотном-музыкальном отделе РГБ, подписаны гитарные аккорды.

Павел Григорьевич Чесноков (1877—1944) прославился как хоровой дирижер и создатель хоровых партитур. Тяга к хоровым составам своеобразно проявляется в мелодекламации «Дядюшка Яков» на слова Н.Некрасова (ор.4). Помимо чтеца, в ней есть фрагменты, которые исполняет детский хор. Обратим особое внимание, что произведение это раннее, экспериментальное, написанное «по моде» времени.

Талантливейшие мелодекламации создал Александр Афанасьевич Спендиаров (1871—1928). Получив блестящее образование у Н.А.Римского-Корсакова и Н.Кленовского, он вошел в историю музыки как один из самых значительных армянских композиторов XX столетия. С 1896 года до начала следующего десятилетия Спендиаров общался с петербургскими музыкантами, а также с крупнейшими деятелями русской культуры — Л. Н.

---

<sup>124</sup>Томпакова О. Владимир Иванович Ребиков: очерк жизни и творчества. — М.: Музыка, 1989. С. 3-4.

Толстым, А. М. Горьким, А.П Чеховым... На текст Чехова он создает (и посвящает «памяти» писателя) мелодекламацию «Мы отдохнем!» (монолог Сони из пьесы «Дядя Ваня»), которую можно смело назвать лучшим произведением в этом жанре.

Как отмечалось раньше, особое место среди композиторов-мелодекламаторов принадлежит Евгению Борисовичу Вильбушевичу (1874-1933). Ему даже посвящена маленькая статья в первом томе шеститомной «Музыкальной энциклопедии», откуда узнаем, что Вильбушевич «учился... в Московской консерватории у Н.С.Зверева и В.И.Сафонова, в Петербургской консерватории у А.Н.Есиповой. Получил известность как пианист-аккомпаниатор и автор музыкальных мелодекламаций, исполнявшихся им совместно с актером Н.Н.Ходотовым»<sup>125</sup>. В статье указывается, что мелодекламации — не единственный жанр творчества этого композитора, что он также является автором фортепианных пьес и вставных номеров для драматических произведений. Основной же источник сведений о Вильбушевиче и его совместных выступлениях с Ходотовым — воспоминания его современников, многие из которых были популярными и даже знаменитыми литераторами. Кстати, это не только прозаические воспоминания Куприна и других писателей. Были и стихи: Вильбушевича и самого Куприна весьма наивно запечатлел Николай Ангивцев в стихотворении «Н.Н.Ходотову» из цикла «Блистательный Санкт-Петербург»:

Декабрьских улиц белизна,  
Нева и Каменноостровский,  
И мирный говор Куприна,  
И трели Лидии Липковской;

И пробка шумного "Аи",  
И Вильбушевич с Де-Лазари;

---

<sup>125</sup> Музыкальная энциклопедия в 6 тт. т.1. – М.: Советская энциклопедия/ Советский композитор,1973. С. 785.

Пажи бессменные твои —

На пианино и гитаре...

Самую значительную группу композиторов, авторов МД, составляют малоизвестные или неизвестные вовсе. Многие из них — поколения 1860—1870-х годов. Это значит, что к моменту наибольшего распространения мелодекламаций они были уже взрослыми, состоявшимися музыкантами. О некоторых из них есть упоминания в соответствующих томах музыкальной энциклопедии или словаря Брокгауза-Эфрона. Вот несколько произвольно отобранных имен, обрывочная информация о которых собиралась буквально по крупицам: из нот, книг, энциклопедий, интернета.

Фома Александрович Бобров (1865—?) — певец-баритон, окончивший Московскую консерваторию с большой серебряной медалью (как Чайковский!), а затем выступавший в опере и оперетте двух столиц и Екатеринбурга.

Александр Борисович Вилинский (1969—?) — тоже певец (тенор), автор прославленного «Варяга» на слова Я.Репнинского.

Создатель не менее популярного, чем «Варяг», романса «Отцвели уж давно хризантемы в саду» Николай Иванович Харито (1886—1918)

Николай Александрович Манькин-Невструев (1869—?), в основном писавший музыку для драматических спектаклей, поскольку был связан с МХТ и другими московскими театрами. Сумел проявить себя и в жанре романса, создав несколько удачных опусов на слова Пушкина, Лермонтова, Апухтина, Бальмонта, Белого и других поэтов.

Композитор Георгий Константинович Пахиопуло – военнослужащий, выполнявший обязанности капельмейстера в Санкт-Петербургском жандармском дивизионе в начале XX столетия.

Музыковед, композитор и педагог Леопольд Морицевич Рудольф (1877-1938), длительное время преподававший в Саратовской консерватории и написавший ряд произведений в разных жанрах – от кантат до романсов и мелодекламаций.

Автор элегической мелодекламации на тему вальса «Осенние мечты» Ольга Константиновна Соваж-Комарова, которая в 1900 годы руководила петербургским музыкально-литературно-драматическим кружком «Искорка».

Некоторые композиторы были связаны не только с Россией, но и с Польшей, Чехией, странами Прибалтики, куда, судя по всему, «экспортировали» жанр. Таков композитор, выпускник Петербургской консерватории Константин Михайлович Галковский (1875-1965), чья творческая деятельность протекала в Вильнюсе;

чехи: виолончелист и композитор Владислав Франтович Алоиз (1860-1918), получивший образование в Пражской консерватории, и Ольдржих Франтович Блех, о котором сегодня ничего не известно;

скрипачка Мария Вульферт. И ее имя могло затеряться на страницах истории, если бы не Брюсов. Поэт был легко и скоротечно в нее влюблен, даже посвятил ей стихотворение, озаглавленное «Еврейским девушкам». Об отношениях Марии Вульферт и Брюсова сегодня можно узнать лишь из стихов поэта. Известно, что Мария последовала за ним в Варшаву и поступила там в консерваторию. Примерно в это же время (в 1914 году) появился цикл стихотворений Брюсова о любви, где, среди прочих, есть такие строки:

Мой милый маг, моя Мария, –  
Мечтам мерцающий маяк.  
Мятежны марева морские,  
Мой милый маг, моя Мария,  
Молчаньем манит мутный мрак...  
Мне метит мели мировые  
Мой милый маг, моя Мария,  
Мечтам мерцающий маяк.

В этом обращении поэт обыгрывает инициал своей возлюбленной. Не только строки, но и все его слова начинаются со звучного «М», складываясь в образцовую тавтограмму<sup>126</sup>.

Отношения их продолжались недолго. Уже в 1915 году Брюсов и Вульферт расстались – поэта влекли новые чувства и впечатления. О дальнейшей судьбе польской скрипачки неизвестно. Мелодекламации Марии Вульферт (их две, обе на слова Е.Никитина), различны по характеру и художественной ценности. Одна из них («Ночная элегия») — лирическая миниатюра, другая («В годину борьбы») напоминает марш или советскую песню, с неожиданной аллюзией на глинкинское «Славься» в самом конце.

Еще одна загадочная «леди» Серебряного века — Ирина Алексеевна Горяинова (1898—?), имевшая звучный псевдоним-палиндром Энери. Современники называли ее вундеркиндом. Известно, что она посещала Льва Толстого и была знакома со многими поэтами и писателями. Перу Ирины Энери принадлежат четыре изысканных мелодекламации.

Почти ничего не знаем мы о Евгении Грехе-Соболевской (?—1951), пианистке и авторе камерных сочинений. Особой популярностью пользовался ее романс «Сладким запахом сирени», ей же принадлежат мелодекламации «Статуя» и «Богиня и певец».

Поколение 1880-1900х годов дало целую плеяду музыкантов-мелодекламаторов. Возглавили ее Алексей Алексеевич Архангельский (1881-1941) и Михаил Михайлович Багриновский (1885-1966). Первый вошел в историю как автор многочисленных хоров, а главное, как музыкальный руководитель кабаре «Летучая мышь». Вторым — создатель разнообразных произведений, среди которых есть оперы, музыка к драматическому театру, хоры и песни, камерные инструментальные пьесы. Оба они проявили несомненную одаренность в рассматриваемом жанре и претендовали (после Вильбушевича, конечно) на роль его лидеров.

---

<sup>126</sup> Кстати, в России именно Брюсов стал впервые широко применять этот поэтический прием.

Где-то рядом – композитор и дирижер, потомственный музыкант (дед был скрипачом, мать – оперной певицей) Александр Иванович Юрасовский (1890-1922). Ему посвящено несколько кратких музыковедческих очерков, в которых, однако, мелодекламации не рассматриваются.

Попадают и весьма неожиданные личности: автор первой туркменской оперы, видный советский композитор и музыкант Юлий Сергеевич Мейтус (1903-1997) или композитор, ученик А.К. Лядова Алексей Евлампиевич Туренков (1886-1958), младший из девяти детей в семье обедневшего крестьянина Ярославской губернии.

Об этих людях нам хоть что-то известно. Куда больше тех, о ком молчат энциклопедии, словари, о ком не говорится в художественной прозе начала века, тех, чьи имена еще предстоит открывать: Кудряшев, Кузнецов, Лабинский, Лаубе, Лаубниц, Ловинский, Лысенко, Маврогордато, Малявин, Березин, Бирюков, Адамов, Артановский... Этот список можно было бы продолжать еще долго. Однако, количество даже этих выборочных имен косвенно свидетельствует о популярности мелодекламации.

## §5. Издательства.

Подавляющее большинство издательств, выпускавших мелодекламации, располагалось в обеих столицах. В дореволюционной России этим в огромных масштабах занимались крупнейшие нотоиздатели: Юргенсон, Бессель, Гутхейм, Циммерман, издательство «Северная лира» и многие другие. После событий 1917 года ситуация изменилась не сразу, хотя нельзя не обратить внимание на то, что многие МД выпускались уже самим музыкальным сектором ГосИздата.

Некоторые мелодекламации издавались небольшими тиражами и в небольших организациях, таких как издательство «Педагогия», «Б.Решке», «Сыромятников» — в Саратове. Были, конечно, и случаи, когда ноты публиковались самими авторами на их средства. Пример тому – мелодекламация Григорова «Поздние розы, осенние розы», судя по всему,

написанная от руки, или загадочное издательство В.Р.Иодко. Сегодня можно только предполагать, было ли последнее самостоятельной, хоть и маленькой, нотопечатней, или же это единичный случай публикации МД автором, который сам фигурирует как составитель нескольких мелодекламаций.

От столичных издателей-«титанов», для которых мелодекламации, конечно, были не главными публикациями, не отставали издательства других городов. Это Саратов, Киев, Рига, Харьков, Иркутск, Ростов-на-Дону. Интересно, например, что все без исключения издательские дома Саратова выпускали мелодекламации Н.Н.Игнатьева, — вероятно, жителя этого города, — а столь любимые в России начала XX века сборники «Чтецов-декламаторов» издавались в Варшаве и на Украине. В каталоге киевского издателя И.И.Самоненко находится аннотация этих сборников, представляющая, по сути, великолепную рекламу:

«Чтец-Декламатор» Т.1 выдержал в течение 9-ти лет 10 изданий и печатан в количестве 71.000 экз.

II-й том в течение 4-х лет выдержал 5 изданий и разошелся в количестве 29,500 экз.

III-й том является сборником выдающихся произведений русских и иностранных авторов, принадлежащих к новой школе художественного творчества.

...В «Чтеце-декламаторе» собрано по возможности все, что представляет интерес как со стороны художественной, так и со стороны пригодности для чтения и декламации. Сборники изданы изящно — с заставками, виньетками и обложками художественной работы в красках. В роскошных переплетах могут служить настольной книгой и книгой для подарка»<sup>127</sup>. Кстати, выходили «Чтецы» и на русском, и на украинском, на котором назывались «Український декламатор «Розвага».

---

<sup>127</sup> Каталог книгоиздательства И.И.Самоненко. — Киев, б.и. б.г.

Так изящно, с заставками, виньетками, красиво оформленными титульными листами издавались не только сборники, но и многие ноты мелодекламаций, выходившие отдельными экземплярами.

## §6. Посвящения.

Если бы издатели XIX века хотели сделать рекламу выпускаемым МД, они бы объявили: мелодекламация – лучший подарок! Ведь более трети всех русских произведений в этом жанре написаны по случаю или в знак симпатии к тому или иному частному лицу. Они имеют посвящения, благодаря которым оживает бытовая атмосфера Серебряного века, по ним можно узнать о тех, чье имя на титуле издания – единственное упоминание в истории.

Как различны люди, так различны и посвящения. Конечно, никаких закономерностей в том, кому композиторы посвящали свою музыку, установить невозможно априори, но знакомство с нотным материалом позволяет сделать ряд интересных наблюдений. Чаще всего встречаются «мелодекламации-подарки»: родственникам, возлюбленным, друзьям. Тогда композитор надписывал сочинение «дорогой жене (брату, мужу и т.п.)» или просто указывал имя.

В некоторых случаях авторы стремились сохранить интимность посвящения, окутать его завесой тайны. Достаточно было просто надписать титул «дорогому другу» или «редкостно-талантливому человеку» — и исследователям уже никогда не догадаться, кого имел в виду создатель мелодекламации. Встречаются и более любопытные варианты дарственных надписей.

Яркий тому пример — несколько мелодекламаций Алексея Ермолова. Титул одной из них — «Привет светлому пережитому» — украшен прекрасным цветочным вензелем, в который вплетена лира и... медальон с фотографией. Надпись гласит: «в венок редкостно-талантливому человеку».

Кто этот «редкостно-талантливый человек» — неизвестно, можно лишь предположить, что это немолодая, с умным взглядом женщина, запечатленная на медальонной фотографии.

А вот мелодекламации «Безответность мира» тот же А.Ермолов предпослал настоящую поэму:

*Эти страницы моего труда посвящаю ДОБРЕЙШИМ СОЗДАТЕЛЯМ ПРИЮТА ДЛЯ СЛЕПЫХ ДЕТЕЙ, где эти страдальцы получают жизнь, развитие и познания, дающие слепцам возможность и счастье работать и иметь и свой хлеб, и жилище, и семью!*

*Мо скромную работу приношу ВЫСОКОПОЧИТАЕМЫМ СОЗДАТЕЛЯМ ВЕЛИКОГО ДЕЛА*

*ЕВДОКИЕ ПАВЛОВНЕ ЩЕГОЛЕВОЙ*

*ВЯЧЕСЛАВУ СИМФОРЬЯНОСИЧУ КОХМАНСКОМУ*

*НИКОЛАЮ АСИГКРИТОВИЧУ БАЛИНУ*

*ВЛАДИМИРУ ДМИТРИЕВИЧУ КОНШИНУ*

*и прошу принять мою посильную малую лепту в этом их великом идейном создании!..*

*Ермолов Алексей»*

Впечатляет! Как мелодекламации О.Ф. Чигирь, преподнесенные «Его Императорскому Высочеству Государю Наследнику и Великому Князю Алексею Николаевичу с глубочайшим благоговением всепреданнейше».

Читая подобные выпренные строки, поневоле задумываешься: двигал ли автором порыв искренних чувств? было это благотворительностью (в случае с МД А. Ермолова)? Или, может быть, общественным заказом?

Очень часто мелодекламации посвящались деятелям искусства: музыкантам, поэтам или актерам. Некоторые из них – дар композиторов своим кумирам. Так, «Траурная элегия» Д.А.Богемского посвящена памяти молодого, безвременно скончавшегося поэта Давыдова, а «Напрасно ищет взор печальный» А.Юрасовского, как и многие другие произведения этого жанра – памяти гениальной В.Ф.Комиссаржевской. Столь же часто на

титульных листах встречаются имена других артистов. Чаще всего — Владимира Васильевича Максимова, Ольги Владимировны Гзовской, Марии Александровны Потоцкой и Марии Андреевны Ведринской, а также Н.Н.Ходотова, Л.Д.Рындиной, М.В.Дальской, Б.В.Вишневецкого, А.Д.Вяльцевой, М.Г.Савиной, Л.Г.Яковлева. Наконец, МД «Похороны» Игнатьева и «Спор» Мясоедова посвящены памяти Лишина.

Часто посвящение совмещалось с «рекламой»: на титулах нот часто можно прочесть, что ...мелодекламация исполняется с большим успехом... артистом.

Особняком стоят опусы, приуроченные к юбилейным датам или важным вехам истории. Например, А.Вилинский, призывая вспомнить «битву у Чемулько», посвятил свою МД «Варяг» ее участникам. А мелодекламация А.Ермолова «О, Русь!», созданная в 1911 году в творческом союзе с поэтом Маугли, была, очевидно, написана к столетию Отечественной войны 1812 года. Отсюда и посвящение: «Всем дорогим нашим защитникам, Героям Великой Войны».

Рассказ о посвящениях мелодекламаций можно продолжать долго, потому что каждое из них – это сюрприз: письмо из прошлого, зачастую оставленное без ответа адресатом, которого мы не знаем; эскизы человеческих симпатий и благодарности. Позволим себе просто указать все найденные мелодекламации с посвящениями в каталоге, завершающем работу. Быть может, кто-то из читателей отыщет среди них знакомые имена, приоткрыв тем самым еще несколько тайн МД Серебряного века.

## Глава 2. Теоретические аспекты жанра мелодекламации.

### **Теория мелодекламации С.Д. Волкова-Давыдова.**

Повсеместное увлечение мелодекламацией в конце XIX—начале XX столетий поставило вопрос о том, как подвести под этот древний и в то же время юный вид музыкально-поэтического синтеза теоретическое основание.

Среди нескольких теорий мелодекламации, появившихся в это время в России, хронологически первая – теория С.Д. Волкова-Давыдова.

В «Очерке»<sup>128</sup>, который хронологически предшествовал всем прочим его работам, автор на небольшом пространстве (тридцать страниц) пытается охватить и теорию, и историю мелодекламации. Положения, связанные с историей жанра, были приведены во Введении к настоящей работе. Отметим конспективно теоретические тезисы данного очерка. Волков-Давыдов перечисляет проблемы МД, которые кажутся ему наиболее актуальными:

более рельефная подача стихотворного/прозаического текста;

необходимость музыки точно следовать за содержанием и иллюстрировать его: «При хорошем исполнении мелодекламации, чтец является истолкователем поэта, а музыка, сопровождающая чтение, — его могущественной помощницей»<sup>129</sup>.

С особой тщательностью композитор анализирует ошибки, допускаемые большинством исполнителей в этом жанре. Самые распространенные из них:

аккомпанемент заглушает чтеца;

аккомпаниатор слишком строго соблюдает ритм, заданный ему композитором;

чтец часто бывает малоподготовленным и излишне невоздержанным в плане подачи материала: мимики, жестикуляции, наигранности и т.п.;

---

<sup>128</sup> Волков-Давыдов С. Мелодекламация. Очерк. Цит.ист.

<sup>129</sup> Там же. С. 15.

все вышеперечисленные недостатки, если чтецом и аккомпаниатором выступает один человек.

В связи с этими проблемами Волков-Давыдов считает необходимым дать советы тем, кто вступает на стезю мелодекламации или же сочинения мелодекламаций. Рекомендуется:

«знакомство с искусством дикции»<sup>130</sup>, то есть обязательное «умение говорить» для чтеца;

знание концертмейстером своей партии и партии чтеца, дабы достичь максимальной свободы в процессе аккомпанирования;

уделение аккомпаниатором меньшего значения своей партии при большей ритмической свободе, стремлению к рубатности;

умеренность чтеца в жестикуляции, мимике и театральных жестах;

обязательные репетиции перед выходом на сцену.

Все указанные рекомендации вскрывают *одну из самых характерных особенностей жанра: напряжение между импровизационным и фиксированным началом.*

При этом тезисы ясно показывают, что Волкова-Давыдова прежде всего интересует практическая сторона — исполнение мелодекламации. Он весьма тонко подмечает недостатки современных исполнений МД и указывает, к чему следует стремиться.

Особенно важным в «Очерке» представляется раздел, посвященный проблеме выбора текста мелодекламации. Волков-Давыдов подчеркивает, что это должна быть непременно поэзия, ибо проза, даже прекрасно исполненная, создает ощущение некоторой тяжеловесности и трудно воспринимается публикой. Желательно выбирать лирические, спокойные стихи, проникнутые настроением печали. Не стоит класть в основу произведения также очень длинные поэтические полотна, или же предварять чтение чрезмерно развернутыми фортепианными вступлениями — все это является невыгодным для чтеца. И, наконец, не стоит делать слишком

---

<sup>130</sup> Волков-Давыдов С. Мелодекламация. Очерк. Цит.ист. С. 21.

большие интервалы между чтением частей текста, разрывать чтение развернутыми фортепианными отыгрышами (здесь в качестве примера автор приводит мелодекламацию «Слепой» Листа). Эти великолепные артистические рекомендации находятся в русле общей науки об исполнительстве, но *адресованы жанру, тогда еще не имевшему своей исполнительской истории, да, фактически, не имеющему ее и сейчас* и, несомненно, вносят новый ракурс в исследование мелодекламации.

Как уже было сказано, Волкову-Давыдову принадлежит, помимо очерка, «Краткое руководство по мелодекламации»<sup>131</sup>. Эта книга в три раза объемнее (100 страниц) и основательнее первого издания. (При этом и первая, и вторая книжка напечатаны крупным шрифтом, названия глав в них даются на отдельных страницах, которые тоже нумеруются... Похоже, издатель хотел внешними средствами добавить труду Волкова-Давыдова внушительности.) Во вступлении к ней автор предупреждает, что ему «неоткуда было, кроме личного опыта и личных знаний, почерпнуть систему в искусстве мелодекламации»<sup>132</sup> и что это действительно «первый» (и до сих пор единственный) опыт в данной области.

В более позднем издании Волков-Давыдов пытается подвести под мелодекламацию солидную теоретическую платформу. Изменения коснулись как исторического раздела, который дан более подробно, с цитатами из музыкально-теоретической и музыковедческой литературы, так и практического. В последнем автор, увлекшись, судя по всему, «фундаментальным» подходом к вопросу, прописывает не только действительно полезные, сущностные вещи, но и азбучные истины (как, к примеру, то, что исполнители должны репетировать перед концертом и хорошо ориентироваться в своих партиях). Или же дает весьма странные рекомендации: «Также не советую браться за это дело (чтение-мелодекламирование – А.О.) лицам с какими-либо крупными физическими

---

<sup>131</sup>Волков-Давыдов С.Д. Краткое руководство по мелодекламации. (Первый опыт). Цит.ист.

<sup>132</sup>Волков-Давыдов С.Д. Краткое руководство по мелодекламации. (Первый опыт). Цит.ист. С. 10.

недостатками, как то: горб, хромота и проч., так как внимание слушателей ослабляется при этом чувством сострадания и любопытством»<sup>133</sup>.

Впрочем, основные положения из «Очерка» — о том, как следует читать мелодекламацию — вошли в «Руководство» без радикальных изменений, хотя и в более развернутом виде.

### **Теория мелодекламации М.Ф. Гнесина.**

Гораздо более внушительно выглядит теория Михаила Фабиановича Гнесина. Сам он являлся автором многих замечательных образцов, а жанр называл не МД, а «музыкальным чтением». В упомянутом сборнике 1961 года содержится статья о его «музыкальном чтении»<sup>134</sup>. Особенно важными в ней представляются цитируемые слова самого Гнесина, писавшего, что «идея о необходимости какого-то особого напевного чтения пришла мне в голову, когда лет восемь назад (я) смотрел в первый раз в новой постановке трагедию «Ипполит» Еврипида на Александровской сцене... Одно было ужасно: чтение греческих хоров – антимузыкальное, с завыванием и в то же время какое-то ужасно бессодержательное. Люди пытались читать по особенному «стильно», а выходило ужасно безвкусно»<sup>135</sup>.

«Мы желаем, — говорит дальше Гнесин, — иного соединения декламации с музыкой, чем то, которым удовлетворялись до сих пор, менее компромиссного, чем речитатив Вагнера и русской школы (являющийся все тем же пением), и более музыкального, чем излюбленная публикой мелодекламация»<sup>136</sup>. Это было начало.

Гораздо полнее сведения о теории музыкального чтения Гнесина (в том числе расшифрованные материалы из его архивов) представлены в уже

---

<sup>133</sup> Волков-Давыдов С.Д. Краткое руководство по мелодекламации. (Первый опыт). Цит.ист. С. 49.

<sup>134</sup> С.Бонди «О «музыкальном чтении» М.Ф.Гнесина»/ М.Ф.Гнесин. Статьи, воспоминания и материалы./ Ред.-сост. Р.В.Глезер – М.: Советский композитор,1961.- С. 80-101.

<sup>135</sup> Там же, С. 82.

<sup>136</sup> Там же, С. 84.

называвшихся работах И.Кривошеевой<sup>137</sup> и диссертации М.Карачевской<sup>138</sup>. В последней «музыкальному чтению» посвящена отдельная глава, где автор поднимает историю вопроса (работа Гнесина и Мейерхольда, список основных сочинений и т.п.), формулирует главные положения теории, производит сравнение с техникой Sprechgesang А.Шенберга и анализирует сочинения Гнесина, написанные в этой технике.

Выделим главное.

Появление теории музыкального чтения закономерно вытекает из всей творческой эволюции Гнесина. Ему была близка символистская идея синтеза искусств, в частности, музыки и поэзии. Прообраз и идеал такого синтеза он, как и сами символисты, находил в античном театре.

Теорию музыкального чтения Гнесин разрабатывал совместно с Мейерхольдом, занимаясь с актерами его Студии. Происходило это в начале XX столетия, уже после того, как в 1902 году композитор увидел спектакль «Ипполит» Еврипида и «стал задумываться над тем, как надо было бы произносить стихи, чтобы не утрачивалась их значимость, чтобы осуществлялось необходимое пластическое единство между чтением стиха, сценическим движением и возможным и желательным оркестровым сопровождением, чтобы «содержание» трагедии не преподносилось зрителям или слушателям лишь путем эмоционально сгущенных восклицаний или риторических повествований со сцены!<sup>139</sup>».

Несмотря на то что музыкальное чтение очень интересовало композитора, целостного изложения своей теории он все же не оставил. Сохранились эскизы, черновики, планы нескольких его работ и докладов. Единственное же относительно последовательное, хоть и краткое, изложение идеи музыкального чтения находим в предисловии к сборнику «Сочинения

---

<sup>137</sup> Кривошеева И. К теме: М.Ф.Гнесин и В.Э.Мейерхольд // Мейерхольд и другие. Документы и материалы. Цит.ист.

<sup>138</sup> Карачевская М. М.Ф.Гнесин. Особенности стиля на примере вокального творчества. Цит.ист. С.136-169.

<sup>139</sup>Гнесин М. Страницы воспоминаний//М.Ф.Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы. /Ред.-сост. Р.В.Глезер. Цит.ист. С.128-129.

для голоса (музыкальное чтение и пение) и фортепиано» ор.9 1911 года. Вот основные его положения:

«Голосовая партия в этих сочинениях рассчитана кроме пения и на музыкальное чтение».

«Музыкальное чтение» не есть род декламационного пения или разновидность речитатива, который все же поется».

«Это – настоящее чтение со всеми особенностями, отличающими чтение от пения, прежде всего, в смысле самой постановки звука, при которой *согласные* первенствуют над гласными и *короткие* звуки преобладают над долгими».

«Музыкальным чтением является чтение по нотам с точным соблюдением ритма и музыкальной высоты».

«Музыкальное чтение в этих сочинениях чередуется с пением. Слух не должен оскорбляться этим чередованием, так как основные элементы музыки присутствуют и тут, и там, а искусство обогащается чтением с его *особой* выразительностью»<sup>140</sup>.

Справедлив вывод М.Карачевской: «музыкальное чтение – это, прежде всего, именно **чтение**, а не пение. Суть гнесинской теории состоит в том, чтобы применить музыкальные элементы к чтению, а точнее к театральной речи»<sup>141</sup>. Но, по мнению автора (и здесь мы согласимся с ним), это и не мелодекламация. Это пограничное явление между пением и чтением, отличающееся от последнего большей степенью мелодизации.

Как в музыкальной науке в целом, главными категориями в теории Гнесина являются ритм и интонация. Вероятно, ритм имел для него даже большее значение, поскольку работу с актерами студии Мейерхольда он начинал непосредственно с «ритмического чтения». Возможно потому, что этому было проще научить. Гнесин опирается на античное стихосложение и

---

<sup>140</sup> Гнесин М.Ф. Предисловие к сборнику Сочинения для голоса (музыкальное чтение и пение) и фортепиано. Ор.9. 1911 г. Опубликовано в 1921 году (М., Произв.подотдел, муз.отд.НКП, 1921). Цит.по: Караческая М. М.Ф.Гнесин. Особенности стиля на примере вокального творчества. Цит.ист. С. 142.

<sup>141</sup> Караческая М. М.Ф.Гнесин. Особенности стиля на примере вокального творчества. Цит. ист. С. 143.

приспосабливает русские переводы древнегреческих текстов к античной квантитативной метрике, которая отличается «более протянутой сильной долей из-за наличия в греческом языке длинных и коротких гласных»<sup>142</sup>. Уподобив, таким образом, русский тип стихосложения греческому, Гнесин создает индивидуальный ритмический рисунок для каждого образца, достигая этого благодаря чередованию долгих и кратких ударений, условно записанных четвертями и восьмыми.

В итоге он выделяет общие смысловые закономерности, характерные для разных ритмических последовательностей (сходные с идеей ренессансных «топосов»). Так, по его мнению, разные ритмы имеют разную семантику, выражают различные эмоции: спокойное повествование решается ровным ритмическим рисунком, лирические тексты звучат с удлинением сильной доли, в случае передачи в тексте сильных эмоций возможно привнесение пауз или синкоп. Подчеркнем, что *эти нормативные, более чем привычные для музыканта ритмические закономерности перенесены Гнесиным на область чтения*. Вообще, они универсальны, заслуга же Гнесина в том, что он впервые обратил на это внимание.

В сфере интонации основная задача композитора — «найти сходные интонации для пения и речи»<sup>143</sup>.

Как основные Гнесин выделяет два типа интонации:

- 1.повышение голоса – вопросительный,
- 2.понижения голоса – утвердительный<sup>144</sup>.

Кстати, в этом вопросе его теория непосредственно пересекается с лингвистическими разработками в области интонации звучащей речи, хотя последние относятся к более позднему времени.

Гнесин разделяет интонации или интонационные оттенки в одной фразе или предложении, после чего из особенностей текста пытается

---

<sup>142</sup>Караческая М. М.Ф.Гнесин. Особенности стиля на примере вокального творчества. Цит. ист. С. 143.

<sup>143</sup> Там же. С. 146.

<sup>144</sup> Сегодня филологи выделяют до 10 различных интонационных комплексов, однако все они базируются на основных свойствах интонации – ее повышении и понижении.

выделить более точно собственно музыкальные интонации. При этом он избегает сам и предостерегает других от соблазна закрепить за определенным интервалом конкретное семантическое значение, так как возможности различной гармонизации одних и тех же интервалов противоречат этому. При этом Гнесин не отвергает использование известной с древности семантики интервалов, установленной теорией аффектов: полутоновые ходы связаны с выражением страдания, широкие интервалы отражают «яркие» эмоции. Конечно, мы должны понимать, что эти семантические значения интервалов более чем относительны.

Музыкальное чтение Гнесина приближено к речи благодаря соблюдению главного ее принципа: слог-звук. Есть также случаи необычных и даже новаторских приемов, например, продление звука через паузу.

Теория Гнесина близка исканиям начала XX века. В этом же ряду — куда более известная техника *Sprechgesang* А.Шенберга. Принципиальное же отличие разработанной Гнесиным системы от всех аналогов в том, что у композитора это именно *музыкальное чтение*, со всеми его особенностями, которые, как формулирует М.Карачевская, в первую очередь касаются «самой постановки звука, при которой согласные первенствуют над гласными и короткие звуки преобладают над долгими. Музыкальным чтением является чтение по нотам с точным соблюдением ритма и музыкальной высоты. В пении свободно удаются удлинения, благодаря преимущественной роли гласных звуков; в пении долгие звуки, гласные растягиваются безо всякого беспокойства относительно удлинения стопы. В чтении же этого нельзя, но все же нужно немного петь и кроме того нужно менять высоту даже на одном слог»<sup>145</sup>.

Так композитор, которым двигало желание усилить и подчеркнуть значимость произносимого слова, в чем-то предвосхитил филологические и музыкальные искания нового столетия в области ритма и интонации, а

---

<sup>145</sup> Карачевская М. М.Ф.Гнесин. Особенности стиля на примере вокального творчества. Цит. ист. С. 151-152.

главное, предложил новый тип музыкально-поэтического синтеза, соединив декламацию, сценическую игру и музыкальное сопровождение.

Исследования Волкова-Давыдова и Гнесина — это две самостоятельные теории, не исключющие одна другую и, более того, почти не пересекающиеся. Конечно, рядом с серьезным, академическим исследованием Гнесина работы Волкова-Давыдова выглядят несколько любительскими. Но, опять же, не забудем, что цели у этих двух исследователей были различны, как, отчасти, и предметы изучения. Ведь «музыкальное чтение» Гнесина и «мелодекламация» Волкова-Давыдова — не совсем рядоположенные явления. К тому же, труды Волкова-Давыдова обращены к тем, кто о мелодекламации ничего не знает: музыкантам/чтецам-любителям. Потому и написаны они подчеркнуто просто.

Наконец, если для Гнесина разработка теории музыкального чтения была важным жизненным этапом, которому он посвятил многие годы, то появление работ Волкова-Давыдова видится скорее итогом временного увлечения. В его автобиографическом рассказе «Зверева!.. Bravo!..» есть строки: «А я непременно буду писателем, буду писать правду, правду о жизни!.. И вот я писатель, пишущий правду...»<sup>146</sup>. Так и случилось. Волков-Давыдов писал, писал разное. Ему, помимо двух исследований о МД, как минимум принадлежит сборник рассказов (изданный в том же году, что и «Краткое руководство по мелодекламации») и более позднее сочинение о мистике<sup>147</sup>.

---

<sup>146</sup> Волков-Давыдов С.Д. Зверева!.. Bravo!.. / Очерки и рассказы. Цит. изд. С. 197.

<sup>147</sup> Волков-Давыдов С.Д. Среди загадок бытия: Факты из жизни оккультиста: (Спиритизм. Гипнотизм. Магнетизм. Ясновидение. Кристалломантия. Телепатия. Сновидения. Физиогномика. Графология. Хиромантия) – М.: К.В.С., 1907.

## Поэтическое и актерское чтение в прошлом и настоящем.

*Когда «чуешь, что каждое слово принимается на веру и что прекрасная выдумка превращается в ... душах в волшебную, живую явь, когда по глубокому молчанию, по общему сдержанному вздоху, по рокоту подавленного смеха чувствуешь, что вместе с тобой слушатели переходят поочередно под власть восторга, юмора и умиления. Тогда читается легко, и сладко, и уже инстинктом знаешь, как оттенить или подчеркнуть слово и где сделать секундную паузу»*

*А.И.Куприн*<sup>148</sup>

В предыдущих главах мы попытались реконструировать историю жанра мелодекламации, но пока почти не говорили о самом важном – собственно музыкальных произведениях, тогда как главный смысл любой музыковедческой работы – анализ художественного текста.

Исследование зафиксированного текста мелодекламации – непростая задача. Чтобы понять ее объективную трудность, попробуем сопоставить такие «близкие-далекие» жанры, как мелодекламация и романс. При их значительной схожести романс предполагает гораздо большую точность и текстовой записи и ее воспроизведения: в вокальной партии здесь заданы звуковысотный, интонационный и ритмический параметр, подразумевающие неукоснительное соблюдение.

В мелодекламации же мы каждый раз неизбежно задумываемся об отношениях между нотным и вербальным текстами. Эти отношения крайне трудно сформулировать, поскольку, в отличие от нотной строки, в вербальной составляющей, до тех пор пока она существует в виде текста, ни

---

<sup>148</sup> Цит. по Т.А. Кайманова Куприн в гостях у Мельпомены (А.И.Куприн и театр) / Куприн А.И. Полное собрание сочинений в 10 томах. Т.6. – М., 2007. С. 497.

ритмический, ни интонационный, ни темповый параметр не задан. Это еще не речь. Как писал О.Мандельштам:

Она ещё не родилась,

Она и музыка и слово...

В момент «рождения» - произнесения – словесный текст в мелодекламации наделяется особой, «повышенной» музыкальностью. Отношения между ним и звучащей музыкой становятся уже иными. И каждый раз они зависят от того, *кто* и *как* произносит этот текст. Говоря о живом исполнении, невозможно обойти проблему интерпретации, подачи вербального текста в каждом конкретном случае.

Более того, для нас проблема интерпретации является одной из ключевых, поскольку полно представить особенности жанра, сделав выводы на основании только зафиксированного текста, невозможно. Единственный способ прояснить, как должна – и может – звучать мелодекламация – фиксировать и исследовать само ее исполнение.

Поскольку анализ вербальной линии представляет наибольшую сложность, мы сочли возможным посвятить самостоятельный раздел исследованию звучащего слова: записей стихов, прочтенных поэтами и актерами.

Но сначала немного истории.

Осенью 1918 года в Петрограде стараниями В.Н.Всеволодского-Гернгросса открывается «Институт живого слова». Среди прочих интригующих особенностей его шестилетнего существования (1918—1924) для нас первостепенно важно, что позиционировался он не только как учебное, но и как научно-исследовательское заведение. В частности, институт поставил цель разработать технику чтения, способную усовершенствовать поэтическую декламацию и усилить ее выразительные возможности. Всеволодский-Гернгросс пригласил к сотрудничеству разных

ученых. На первом же заседании создатель «Института» указал на три его основные задачи:

1. учебную, состоявшую в преподавании предметов, относящихся к произношению и устной речи;
2. научную, – создание науки о звучащем слове;
3. общественно-просветительскую, которая заключалась в пропаганде художественного слова.

В 1920 году от сотрудника Института профессора С.И. Бернштейна поступило предложение изучать поэтическую декламацию, записывая чтение стихов поэтами и актерами. Бернштейн, с одной стороны, намеревался открыть естественные и физиологические законы, которые регулируют произношение русского стиха, с другой, хотел идентифицировать структурные принципы поэтического текста через изучение его устной интерпретации самими поэтами.

Сергеем Бернштейном были произведены уникальные записи, в дальнейшем неоднократно служившие учебным пособием для студентов-филологов и материалом для научных исследований. По этой и ряду других причин к середине прошлого столетия они были практически безнадежно заиграны, и только колоссальные усилия расшифровщиков помогли сохранить незначительную их часть. Впоследствии, в 2002 году, восстановленные записи издали на диске «Голоса, зазвучавшие вновь»<sup>149</sup>.

Поскольку мелодекламация как жанр получила жизнь именно в атмосфере поэтических чтений Серебряного века, обратимся к анализу чтения стихов в ту пору. Поэтическое чтение Серебряного века, которое может показаться чем-то загадочным, на самом деле сегодня вполне возможно представить. Правда, ветхое состояние виниловых дисков, использованных при записи, не позволяет получить полную картину – следует сразу оговориться, что шумы, призвуки и прочие дефекты

---

<sup>149</sup> Голоса, зазвучавшие вновь. Записи 1908-1950 гг. Рук. проекта и сост. диска Л. Шилов. RDCD 00712. – М., 2002.

существенно искажают звучащий материал, и поэтому представить тембр или высоту голоса чтецов не так просто. Но всё это меркнет перед возможностью познакомиться с «живым» голосом Л.Толстого или Брюсова, Блока, Ахматовой или Есенина.

Актерское чтение на рубеже XIX – XX столетий было распространено не менее широко, чем поэтическое. Раньше уже назывались имена наиболее прославившихся актеров-декламаторов. Это были как великие, гениальные служители Мельпомены, такие как В. Комиссаржевская, В. Максимов, так и артисты провинциальных театров (подобных Народному дому в Устюжне), большинство имен которых канули в Лету. Однако ситуация с записями исполнения мело- и просто декламаций актерами иная, чем с записями чтения поэтов. Здесь почти ничего не сохранилось. Вероятно, проблемы актерского чтения волновали ученых-лингвистов начала прошлого века меньше, поэтому записями голоса Ходотова или Комиссаржевской – к величайшему сожалению — мы не располагаем. С другой стороны, во многих литературных сочинениях и мемуарах, повествующих о первой половине XX столетия, сохранились описания того, как читали и даже мелодекламировали деятели театрального искусства той поры. По этим источникам сегодня можно попытаться реконструировать особенности подачи ими текста. Судя по всему, манера актерского чтения столетней давности сильно отличалась от современной. Вероятно, она была более пластичной, более богатой по интонационному рисунку и более напевной, чем сегодня. Кстати, проблемой выразительного актерского чтения в ту пору занимались не только сотрудники «Института живого слова». Немало ценных наблюдений и даже полезных советов чтецам оставил создатель очерков по мелодекламации Сергей Дмитриевич Волков-Давыдов. Напомним, что среди рекомендаций вступающим на стезю мелодекламирования числится такая: обязательно научиться искусству дикции и быть очень внимательным к своей мимике и жестам.

Еще более значимы исследования ученого-филолога Юрия Эрастовича Озаровского, опубликовавшего свои изыскания в книге «Музыка живого слова. Основы русского художественного чтения». Именно труд Озаровского современники считали эталонным и использовали как методическое пособие при подготовке к вечерам мелодекламации. Вот выдержка из этой книги, в которой доказывается, что звучащее слово имеет много точек соприкосновения с музыкой:

«...9 явлений в области звука, — отмечает Озаровский, — насчитали мы в процессе речи:

- 1) фонетические явления (словопроизношение),
- 2) грамматические ударения,
- 3) мелодия речи,
- 4) центры предложений или логические ударения,
- 5) паузы, или остановки,
- 6) сила тона,
- 7) длительность тона,
- 8) музыкальные соотношения между мелодиями,
- 9) тембры голоса».

В конце этого перечня автор резюмирует: «...мы должны ... признать в декламационном исполнении наличие главных музыкальных элементов»<sup>150</sup>. Значение чисто музыкальных составляющих для выразительного чтения тех лет было столь велико, что даже обычную декламацию расценивали как разновидность музыкального творчества<sup>151</sup>.

Озаровский, а вместе с ним и другие ученые, авторы подобных работ, предполагали, что актер-декламатор не только осознает присутствие в речи многих музыкальных элементов, но мастерски владеет искусством паузирования или акцентировки, а также способен мелодически раскрасить декламируемый текст.

---

<sup>150</sup> Озаровский Ю.Э. Музыка живого слова. Основы русского художественного чтения. Пособие для чтецов, певцов, драматических и оперных артистов, ораторов, педагогов. Цит.ист. С. 31.

<sup>151</sup> Об этом – там же, С.32 и далее.

В наши дни тип декламирования, о котором писали Озаровский и Волков-Давыдов, используется для стилизации чтений поэзии Серебряного века. К примеру, весьма необычно (с точки зрения современной манеры театральной читки), сладко-напевно, подчеркнуто мелодизированно звучат стихотворения С.Есенина, читаемые Сергеем Безруковым. Актер, видимо, ставил перед собой цель воссоздать атмосферу есенинского времени, которую именно так себе и представлял, поэтому что-то из прочитанного им звучит на фоне музыкального сопровождения (то есть как настоящая мелодекламация), а что-то подается как стилизация под чтение самого поэта.

Наличие закономерностей в звучащем поэтическом слове *не отменяет значимости в нем свободной импровизации как некоего сверхзакона*. В этом безграничном поле возможностей, однако, существуют определенные тенденции, фиксируемые, главным образом, эмпирически. Так, мы можем констатировать внешнее отличие чтения поэтов от чтения актеров. Для того чтобы узнать о последнем больше, кроме знакомства с записями С.Бернштейна мы попросили заслуженного артиста России Рифата Сафиулина исполнить некоторые стихи из наследия Серебряного века и записали их на диск. Это были именно те стихи, которые сохранились в исполнении самих авторов-поэтов. Конечно, запись актера — одна из многих сотен возможных современных интерпретаций, и, все же, попытаемся на ее примере приблизиться к проблеме отличий чтения поэтов от чтения актеров и сформулировать общую стилевую тенденцию в манере чтения поэзии Серебряного века.

Прежде чем перейти к сравнению, отметим некоторые существенные особенности чтения стихов самими поэтами. От этих наблюдений мы и будем в дальнейшем отталкиваться.

Чтение разных поэтов порой незначительно, порой очень существенно отличается. Пожалуй, главной — и, может быть, единственной — общей чертой является особая напевная манера произнесения, заключающаяся в более длительном, нежели в обычной речи, протягивании слогов, а также

четких ритмических акцентах. Очень ярко это демонстрирует чтение Николая Гумилёва (стихотворение «Словно ветер страны счастливой»), записанное случайно в начале 1920 года<sup>152</sup>. Возможно, певучая, завораживающая и, пожалуй, самая необычная из всех представленных на диске, манера чтения Гумилева была продиктована именно особенностями этих строк, в которых постоянно подчеркивается, педалируется тема звука:

Словно ветер страны счастливой,

Носятся **жалобы** влюбленных.

...

**Запевает** араб в пустыне —

«Душу мне вырвали из тела».

**Стонет** грек над пучиной синей —

«Чайкою в сердце ты мне влетела»

...

**Зов** один от края до края,

Шире, все шире и чудесней,

Угадали ли вы, дорогая,

В этой бессвязной и бедной **песне**?

Не менее вероятно, что завораживающая, тягучая мелодизация слова была характерной чертой стиля поэта в целом. Неслучайно в воспоминаниях И.Одоевцевой говорится о том, как Гумилев буквально гипнотизировал слушателей во время публичных чтений.

Так или иначе, после прочтения этих строк возникает вопрос: специально ли поэты отбирали стихи для декламации? Были ли какие-то критерии отбора: тематика, легкость произнесения, четкий ритм? Скорее всего, да. В поисках подтверждения обратимся к книге С. Юрского «Кто держит паузу». В ней автор разделяет вербальные тексты на две группы: «Бывают стихи и проза, которые глубоко и смачно впечатываются в

---

<sup>152</sup> Из сопроводительного комментария к диску: «Николай Степанович читал в Институте живого слова лекции по теории поэзии, а по вечерам вместе с коллегой Бернштейном чистил снег на Знаменской улице. Там, с лопатами в руках, они в феврале 1920 года и договорились о сеансе записи».

страницы книги. Им удобнее быть на бумаге. Они туда и стремились. Они заложены автором в книгу, как природой заложены драгоценные камни в землю. Читатель в процессе чтения добывает их для себя. Это письменно выраженные мысли и чувства.

Но бывает и другое: в основе произведения, в самой его фактуре заложено устное начало. Для таких произведений существование в виде печатных знаков – явление временное – они лишь запись живого авторского голоса и снова стремятся к звучанию. Как ноты. Книга для них – упругая среда, от которой они отталкиваются к новой форме бытия – звучащей».<sup>153</sup> Стихотворения поэтов Серебряного века невероятно сложны и по своим структурам, и в отношении образного ряда. Это — квинтэссенция всех лучших достижений поэзии; это — стихи, глубину которых едва ли можно постичь с первого прочтения или прослушивания (хотя попадают и простые, легко ложающиеся на слух, запоминающиеся опусы). Но, все-таки, в большинстве своем эта поэзия — «источник самого высоко эстетического наслаждения, которое простому читателю кажется чудом».<sup>154</sup>

Вернемся к Гумилеву. Еще одна интересная (и до конца необъясненная) особенность его чтения — охваченный диапазон, который кажется гораздо большим, нежели на самом деле. Гумилёв читает напевно, подчеркнуто ритмично, но в небольшом диапазоне, примерно в объеме терции, однако у слушающего создается впечатление резких перепадов высоты голоса (вплоть до сексты или октавы). Возможно, этот эффект достигается благодаря драматическому тону повествования, невольно настраивающему слушателя на определенный лад, либо же происходит за счет напряжения голосовых связок. Таким образом, динамические подъемы и спады, смысловые акценты (которые становятся буквальными — музыкальными акцентами) для чтения не менее важны, чем темп, ритм или продлевание звука.

---

<sup>153</sup> Юрский С. Кто держит паузу. — Л.: Искусство, 1977. С.11— 12.

<sup>154</sup> Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х – 1925- го годов в комментариях. — М.: Высшая школа, 1993. С.3.

Не менее ярко, но иначе, моменты динамических кульминаций, смыслового акцентирования и подхода к **мелодекламатизации** проявляются в поэтическом чтении Есенина. Здесь всё удивляет, эпатирует... Казалось бы, от «последнего поэта деревни» следует ожидать проникновенного, задушевного лирического высказывания, полного тоски и лишь изредка перемежающегося драматическими нотами. Но нет! Никакой напевности, только сжатая энергия и ярость<sup>155</sup>. Так, слова «Проведите, проведите меня к нему/ Я хочу видеть этого человека» из «Монолог Хлопуши»<sup>156</sup> граничат одновременно и с криком, и с патетической вокализацией. Надрыв голоса при восклицательной, восходящей интонации создает ощущение резкого звуковысотного взлета и многократного превышения кульминационной высоты, достигнутой в первой строке. Есенин прекрасно передает исступление, овладевшее героем, и, в некотором роде, сам в него впадает.

Удивляет также чтение Анны Ахматовой. По мнению Бернштейна, его особенностью является «интонационная завершенность произнесения каждого слова или словосочетания в стихотворной строке», а манеру чтения поэтессы можно определить как «стиль скорбного воспоминания»<sup>157</sup>. Действительно, чтению Ахматовой свойственна почти заклинательная повторяемость интонации. Это роднит ее с тем, как читает Валерий Брюсов, хотя последний декламирует более возвышенно-торжественно, педалируя некоторые слова. Из комментария к диску также узнаём, что этот поэт «читал ...просто, четко, отрывисто замыкая строфы, — и каждым стихом пронзал слушателя, как острием, очевидно, пронзаемый им изнутри. И был при этом обычно замкнут, даже сух».

Разумеется, общие наблюдения, сделанные нами на основе существующих материалов, не могут удовлетворить серьезного

---

<sup>155</sup> «Обман ожиданий» противоположной направленности находим в чтении Владимира Маяковского, тоже представленном на диске. Оно отличается спокойствием, мягкостью, что вступает в противоречие с нашими представлениями об особенностях его личности и творчества.

<sup>156</sup> Монолог из драматической поэмы «Пугачёв».

<sup>157</sup> Комментарий к CD «Голоса, зазвучавшие вновь».

исследователя, стремящегося к большей точности. Поскольку на сегодняшний день общепринятой методики анализа актерской и поэтической мелодекламации не существует, рискнем предложить собственную, имеющую во многом экспериментальный характер.

Чтобы получить наиболее полную информацию, одну и ту же запись мы приведем в разных типах фиксации.

Первый – графический тип, схемы в котором даются по системе исследователя особенностей русской речевой интонации, кандидата филологических наук Е.А.Брызгуновой. Суть данного метода в том, что фрагмент звучащего текста делится на речевые *интонационные конструкции* (ИК). Этот тип анализа слова активно используется в филологических работах, но для музыковедения нов, потому отметим его основные положения. По Брызгуновой, интонационная конструкция – это «тип соотношения основного тона, тембра, интенсивности, длительности, способный выражать несовместимые в одном контексте смысловые различия высказываний с одинаковым синтаксическим строением и лексическим составом или высказываний с разным синтаксическим строением, но одинаковым звуковым составом словоформ»<sup>158</sup>. Упрощенно говоря, интонационные конструкции – некие речевые константы, встречающиеся как в высказываниях с одинаковым синтаксическим строением, так и с разным.

Брызгунова выделяет семь типов таких конструкций, которые различаются по соотношению восходящей, нисходящей и ровной интонации, силе акцентов в речи, комбинации речевых тонов и т.п. При этом *одна и та же ИК* может восприниматься по-разному в предложениях с разным синтаксическим строением. Приведем наиболее употребительные значения каждой из них.

ИК-1 – утвердительная, характеризует завершенность в повествовательном предложении.

---

<sup>158</sup> Брызгунова Е.А. Звуки и интонация русской речи. - М.: Русский язык, 1978. С. 21.

ИК-2 – вопросительная, для нее характерно повышение основного тона речи.

ИК-3 – как правило, также вопросительная, но с более значительным повышением основного тона, чем в ИК-2.

ИК-4 – может быть как вопросительной, так и утвердительной, и восклицательной, характеризуется длительным повышением основного тона речи.

ИК-5 – как правило, восклицательная.

ИК-6 – усиленное восклицание.

ИК-7 – утвердительная, как и ИК-1, но с более яркой эмоциональной окраской смыслового центра предложения.

Брызгунова подчеркивает *объективную трудность любой попытки графического отражения звучащей речи* и указывает на то, что даже «специалисты с развитым профессиональным слухом могут по-разному определять одно и то же звучание».<sup>159</sup> Следует также помнить, что «эталонный» вариант, не допускающий возможности искажений интонации и потому принимаемый учеными за основу – речь человека в спокойном состоянии. Любое же эмоциональное наполнение неизбежно влечет неточности в схеме. Чтобы не допустить их, филологами вводятся дополнительные графические символы: пунктир (замедление), три точки (пауза) и т.п., связанные с привнесением агогики в речь. В этом плане музыкальные обозначения, имеющие более длительную историю и хорошо известные, могут гораздо точнее и проще отразить все нюансы.

Второй тип фиксации выполнен с помощью компьютерной программы *Speech Analyzer* и представляет собой график зависимости высоты звучания от времени.

Третье – это нотная расшифровка текста с применением микрохроматики.

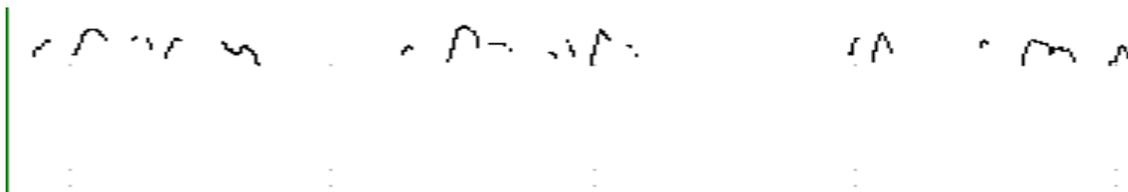
---

<sup>159</sup> Брызгунова Е.А. Эмоционально- стилистические различия русской звучащей речи. М., Изд-во Моск. Унта, 1984. С. 8.





## В. Брюсов



Я жалкий раб царя.

С восхода до заката среди других рабов свершаю тяжкий труд.

Прежде чем перейти к анализу, ответим на напрашивающийся вопрос: почему на компьютерных расшифровках чтение актера выглядит сложнее, чем поэтическое? Причина — качество записи. Поскольку записи чтения поэтов с шумами и плохого качества, на данный момент возможно отобразить не все особенности чтения текста, а лишь фрагменты, которые лучше всего слышно.

Еще одна причина — различный темп чтения. Компьютерная расшифровка представляет собой график зависимости времени звучания (ось  $x$ ) от высоты звучания (ось  $y$ ). Поскольку поэт и актер читают с разной скоростью, «плотность» графика разнится.

Эти замечания действительно для всех схем.

Чтение Брюсова гораздо медленнее, степеннее. «Раб» уже не испытывает сильных эмоций, он слишком устал. Все, что в нем осталось — горечь и смирение. На этой схеме четко видны волны примерно одинаковой высоты и периодичности — они означают размеренное произнесение поэтом слов.

К сожалению, не очень высокое качество сохранившейся записи затрудняют возможность объективной оценки этой схемы: из-за шумов пленки она не такая полная, как в случае записи актера. Представленный график, хоть и кажется не столь динамичным, как первый, показывает моменты повышения и понижения основного тона в голосе.

Теперь — нотная расшифровка. Она поможет прояснить некоторые нюансы темпа и ритма чтения (хотя все это тоже весьма приблизительно, ведь нотная расшифровка речи не может быть абсолютно точной).

## Р.Сафиулин

Я жалкий раб царя. С восхода до заката среди других рабов свершаю тяжкий труд.

## В.Брюсов

Я жалкий раб царя. С восхода до заката среди других рабов свершаю тяжкий труд.

С самого начала видно, что поэт читает гораздо медленнее (более медленное обозначение метронома соответствует *Largo*, всего три шестнадцатых на строфу) и сохраняет один темп на протяжении всей строфы. Для него важнее внутренняя метрическая организация стиха – паузы хорошо показывают четкое разделение четырех строк. Рифат Сафиулин, наоборот, в процессе чтения делает ускорение, передает волнение героя. Да и четкого разделения строфы на сегменты у него мы уже не встретим – небольшие остановки продиктованы смысловыми акцентами, а не метроритмическими.

Главное различие этих чтений, вероятно, коренится в отношении к тексту самих чтецов. Сафиулин воспринимает его как трагический монолог. Отсюда – горечь, разочарование как смысловая семантическая доминанта. Отсюда же никнувшие интонации, простота, даже немного развязность чтения.

У Брюсова стихотворение звучит не как фрагмент текста из роли, а как самостоятельное произведение. Поэт строго соблюдает ритм, не стремясь, в отличие от актера, к слиянию стихотворных строк и стоп (что делает Сафиулин, приближая поэтический текст к прозаическому).

Вместе с тем, в актерской декламации присутствует много смысловых акцентов, отраженных интонационно. Если сравнить, как прочитано первое предложение, заметно, что Сафиулин выделяет два смысловых центра: первое слово и существительное *раб*:

***Я жалкий раб царя...***

Это — ключ к дальнейшему, это же — первая кульминация, отраженная в интонации актера: восхождение на местоимении *я* и последующее нисхождение с акцентом на слово *раб*.

Брюсов же в первом предложении равно акцентирует каждое слово, из-за чего всё полустилише становится «фабулой» стихотворения. Важен и эпитет *жалкий*, и последнее слово.

В любой расшифровке звучащей речи есть нефиксируемая зона, что и сообщает момент приблизительности. Уже из первого примера видно, что наиболее точный вариант дает компьютерная программа — она способна отразить тончайшие перепады высоты, хотя не передает эмоционально-психологический алгоритм. Благодаря нотации чтения мы можем представить, в каком темпе и ритме произносятся те или иные строки. Наконец, лингвистическая схема, как и нотная запись, показывает высотные изменения в звучании голоса (правда, без указания точной высоты), суммарный анализ которых позволяет разделять эти изменения на комплексы интонационных конструкций. Одно из ее достоинств — фиксация речевых акцентов, совпадающих с моментом повышения основного речевого тона.

### Н.Гумилев «Словно ветер страны счастливой...»

#### Лингвистическая схема

#### Р. Сафиулин

3 / 7 1

— — / \ — — — ? — — — — — — — — — —  
 Красота ли им не-покорна! /Теплит гречанка в ночь лам-пад-ки,

2 5

\ \ — — / — — \ — —

Зов один от края до края...

#### Н.Гумилев

6 1 3 / 7

— / — — — — — \ — — — — — — — — — —

Красота ли им не покорна! /Теплит гречанка в ночь лампадки,

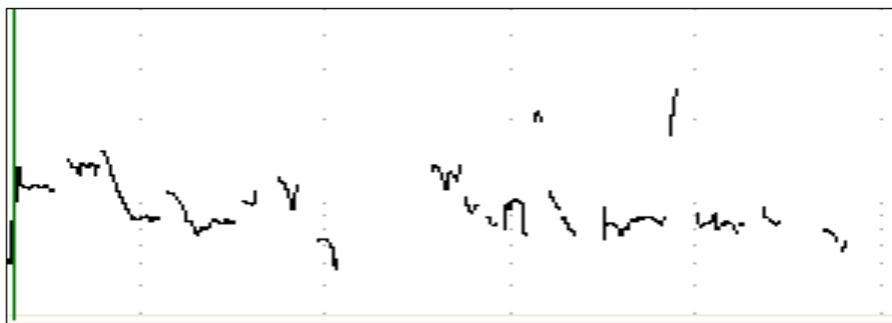
6 / 7 3

— — / — — / — — \ — —

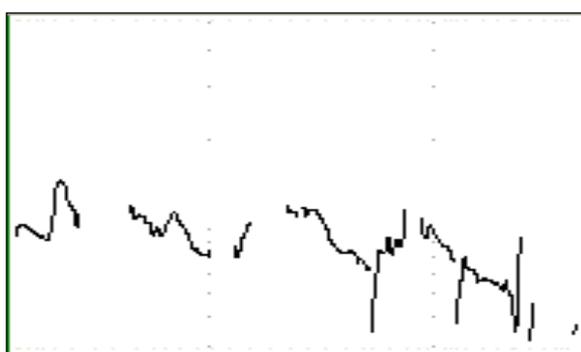
Зов один от края до края...

(Компьютерная схема)

**Р.Сафиулин**



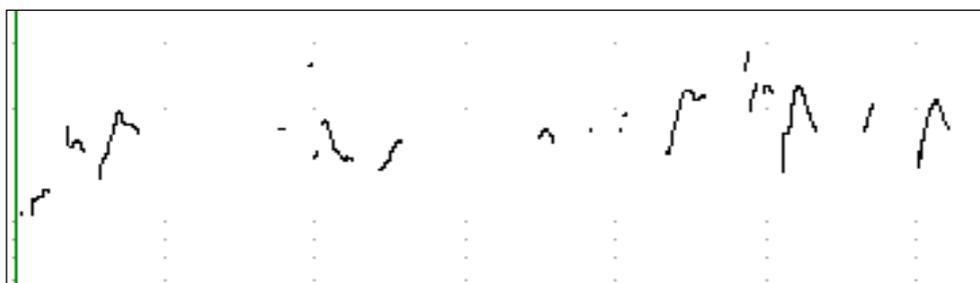
Кра- со-та ли им непо – кор-на! Теп лит гре-чан -ка в ночь лампад- ки...



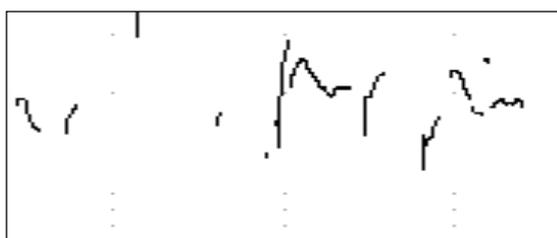
Зов один от края до края...

**Н.Гумилев**

**У**



Красота ли им не - по- корна! Теплит гречанка в ночь лампадки... X



Зов один от края до края....

### Нотная нотация

Р.Сафиулин

$\text{♩} = 100$



Красота ли им не-покорна! Теплит гречанка в ночь лампадки. Зов о-дин от края до края.

Н.Гумилев

$\text{♩} = 76$



Красота ли им не-покорна! Теплит гречанка в ночь лампадки. Зов о-дин от края до края.

Стихотворение Гумилева крайне интересно своей ритмической конструкцией. Поэт специально берет за основу весьма прихотливый древнегреческий размер – алкеев девятисложник  $(\bar{u}-\bar{u}-\bar{u}-\bar{u}-\bar{u}-\bar{u})$ . И на протяжении всего стихотворения меняет комбинацию стоп:

Словно ветер страны счастливой, ..... 2+3+2+2

Носятся жалобы влюбленных. .... 3+2+2+2

Ритм здесь становится одним из главнейших средств выразительности.

Именно он «ведет» Р.Сафиулина, чья декламация четко ритмически организована. Важен он и для поэта, но, пожалуй, не столь. По крайней мере, ритмическая сторона при его чтении уступает интонационной. Здесь тоже много неожиданностей. По сравнению с современным актерским чтением, читка Гумилева кажется преувеличенно рельефно интонируемой, даже гротесковой (что, к сожалению, не способна отразить ни одна схема): постоянное превышение основного тона (то есть наиболее часто звучащего при спокойной речи) за счет напряжения голосовых связок; более сильные, чем в разговорной речи, смысловые ударения. Лингвистическая схема выявляет кардинальное отличие интонации у поэта и актера. У последнего она более ровная, спокойная, утвердительная. На том же месте у поэта – восклицание (*Зов один от края до края...*), которое очень наглядно демонстрирует схема:

6 / 7            3  
- \_ / - / - - \,

Зов один от края до края...

Напомним, 3, 6 и 7 типы ИК часто отражают восклицание и усиленное восклицание.

Важнейший фактор в чтении — темп. Как и в музыке, одно стихотворение, прочитанное в разном темпе, может претерпеть существенные семантические различия, вплоть до радикальных смысловых отличий. Но, если в музыке темп чаще всего предписан композитором, в речи это момент субъективный. Гумилев читает степенно, но не медленно. Благодаря спокойному темпу он демонстрирует слушателям красоту звучания каждого отдельного слова. Сафиулин также читает неспешно, но темп его речи все-таки более подвижен и поэтому на первый план выходит ритм, а не интонация.

Паузы, которые также очень важны, у актера и поэта совпадают – это, в первую очередь, цезуры между строками стиха.

### А.Белый «Голос прошлого»

#### Лингвистическая схема

#### **Р.Сафиулин**

1 3  
- - - \ \_ \_ / - - - /  
В веках я спал... Но я ждал, о Невеста

6  
\_ \_ \_ /  
Север моя!

1 1  
- \ - - - - \  
Я встал / Из подземных / Зал:

1 1  
- - - \ - \  
Спасти - / Тебя, / Тебя!

#### **А. Белый**

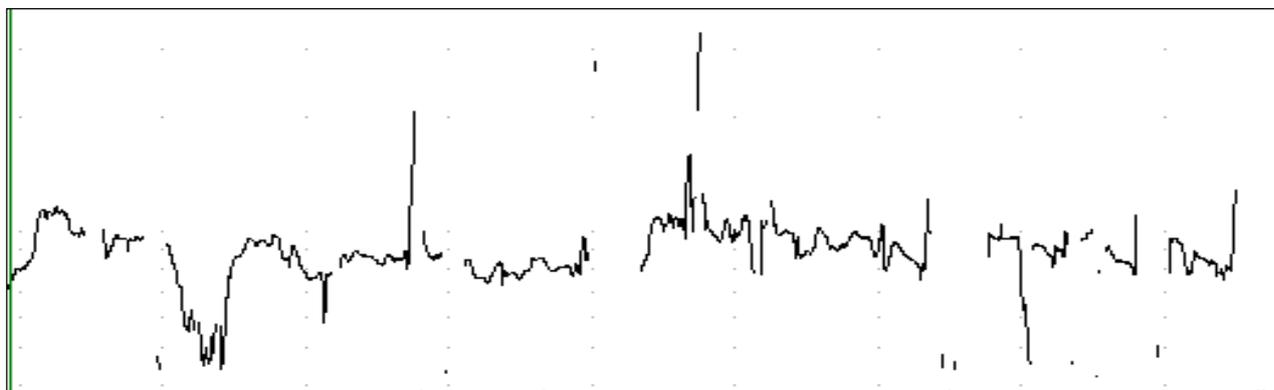
1 6 - - 6  
- - - \ \_ | \_ \_ / - - / -  
В веках я спал... Но я ждал, о Невеста

1  
- - - \  
Север моя!

3 5  
\_ / \_ \_ / - \  
Я встал / Из подземных / Зал:

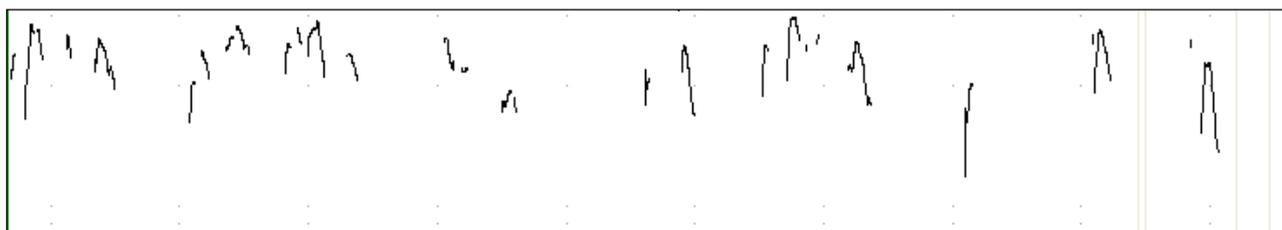
1 1  
- \ - \ - -  
Спасти - / Тебя, / Тебя!

Компьютерная схема  
**Р.Сафиулин**



В веках я спал... Но я ждал, о Невеста Север моя! Я встал из подземных зал Спасти - Тебя, Тебя!

**А.Белый**



В веках я спал... Но я ждал, о Невеста Север моя! Я встал из подземных зал Спасти - Тебя, Тебя!

Нотная нотация  
**Р.Сафиулин**



В веках я спал... Но я ждал, о Невеста Север моя! Я встал Из подземных зал Спасти-Тебя, Тебя!

**А.Белый**



В веках я спал... Но я ждал, о Невеста Север моя! Я встал Из подземных зал Спасти-Тебя, Тебя!

«Голос прошлого» не менее интересен по структуре, чем рассмотренное стихотворение Гумилева. Здесь тоже весьма своеобразный размер и ритм, строки же - подчеркнута краткие, что побуждает к своего рода «стреттной» манере при чтении. Так и происходит.

Сафиулин в своей декламации акцентирует сжатый, сухой ритм строк, аллитерации и ассонансы, создающие картину скачки и бряцания оружия. Небольшой интонационный

диапазон, задействованный актером, подчеркивает мистичность, заклинательное начало. У самого же Белого «Голос прошлого» звучит диаметрально противоположно. Поэт выделяет каждую строку, каждую фразу, не сливая их в единый поток, а разделяя паузами, расцвечивая различными интонациями. Кроме того, Белый читает очень медленно, настолько, что кажется, будто это происходит в замедленной съемке/записи ( M=54). Очень длинные паузы между строками и словами, каждое из которых, — отдельный самостоятельный мазок на батальном полотне (все паузы прекрасно заметны на компьютерной схеме).

Перед нами словно два подхода к озвучиванию поэзии: в одном случае (для актера) важен смысл в целом, во втором (чтение поэта) — каждая деталь, каждое слово, из которого это стихотворение складывается.

### С.Есенин «Я покинул родимый дом...»

#### Лингвистическая схема

#### **Р. Сафиулин**

$$\begin{array}{cccc} & 4 & & 4 & & 1 \\ \_ & \_ & / & \_ & \_ & / & \_ & \_ & \_ & \backslash \\ \_ & \_ & / & \_ & \_ & / & \_ & \_ & \_ & \backslash \end{array}$$
 Я не скоро, не скоро вернусь!  

$$\begin{array}{ccc} & 1 & & 1 & & 1 \\ - & - & \backslash & - & - & \backslash & - & \backslash & - & \backslash \end{array}$$
 Долго петь и звенеть пурге.

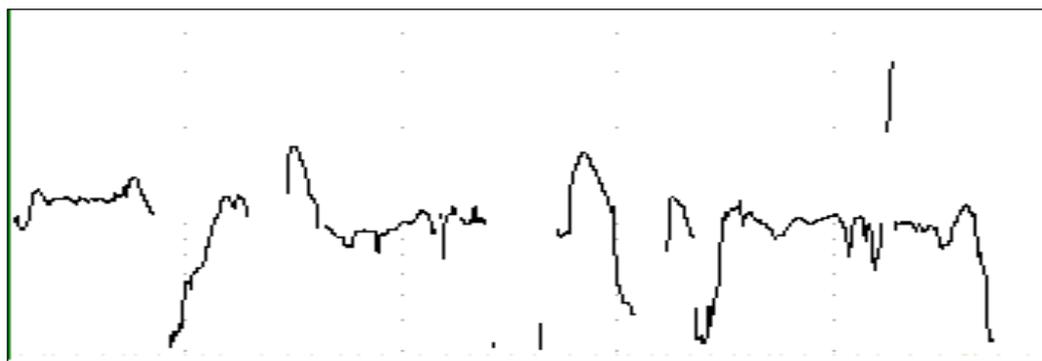
#### **С.Есенин**

$$\begin{array}{cccc} & 4 & & 4 & & 1 \\ \_ & \_ & / & \_ & \_ & / & \_ & \_ & \_ & \backslash \\ \_ & \_ & / & \_ & \_ & / & \_ & \_ & \_ & \backslash \end{array}$$
 Я не скоро, не скоро вернусь!  

$$\begin{array}{ccc} & 1 & & 1 & & 1 \\ - & - & \backslash & - & - & \backslash & - & \backslash & - & \backslash \end{array}$$
 Долго петь и звенеть пурге.

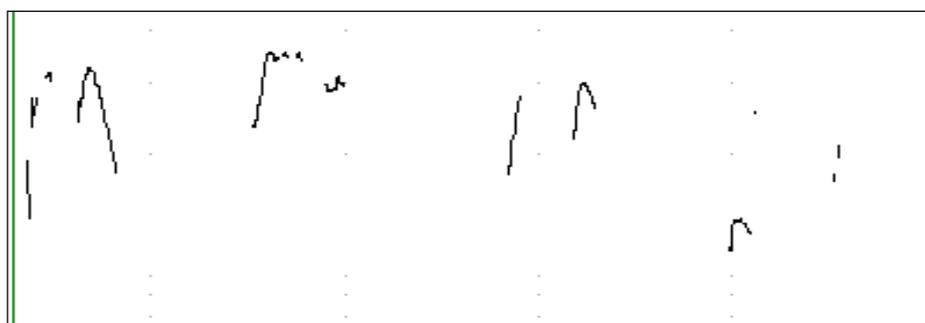
Компьютерная схема

**Р.Сафиулин**



Я не скоро, не скоро вернусь! Долго петь и звенеть пурге!

**С.Есенин**



Я не скоро, не скоро вернусь! Долго петь и звенеть пурге!

Нотная нотация

**Р.Сафиулин**

$\text{♩} = 88$

Я не скоро, не скоро вернусь. Долго петь и звенеть пурге!

**С.Есенин**

$\text{♩} = 60$

Я не скоро, не скоро вернусь. Долго петь и звенеть пурге.

В прочтении стихотворения «Я покинул родимый дом...» Есениным и Сафиулиным совпадений больше всего. Поэт и актер одинаково чувствуют тональность, семантическую окраску стихотворения. Поэтому их чтение близко по темпу, по расстановке логических акцентов и паузированию. Интонационных отличий тоже немного: как и в других случаях, интонации у поэта рельефнее, чем актерские. Но общий контур их совпадает (лингвистическая схема в обоих случаях идентична).

Завершая разговор об актерском и поэтическом чтении, отметим несколько важных моментов:

1. вопреки довольно распространенному мнению, поэты читают не монотонно,

2. чтение поэтами своих стихов не является эталонным, это *авторская интерпретация*.

3. степень свободы в интерпретации поэзии как поэтами-авторами, так и актерами столь велика, что не позволяет сделать какие-либо обобщения. В каждом случае мы говорим о манере исполнения, складывающейся из ряда индивидуальных особенностей подачи текста.

Например, при прослушивании записей Р.Сафиулина становится ясным, что их выделяет единая манера подачи текста, единый стиль исполнения. Он отличен от стиля игры актера в театре, равно как от манеры прочтения им стихов другого исторического периода. Сам Сафиулин объяснял, что это напрямую зависит от поэзии, которую читает.

Декламация Сафиулина наделена большей простотой и четкостью, нежели декламация поэтов. У актера это именно чтение, в котором особенно важна ритмическая организация строк. Интонационно же декламация у Сафиулина беднее, чем у поэтов. С другой стороны, она в большей степени приближена к интонациям естественной человеческой речи, тогда как интонации в чтении стихов их авторами в наши дни воспринимаются как неестественно утрированные. То же касается и преувеличенного пафоса, который чувствовался в манере чтения поэтами. Сегодня он кажется едва ли не искусственным. У актера эти стихи звучат не только проще, но и порой даже сухо, сурово, излишне жестко. Но подчеркнем еще раз, что это – индивидуальный стиль, который не дает никаких оснований для крупных обобщений.

Очевидно, что стиль декламации того или иного актера формируется при непосредственном соприкосновении с материалом. Рифат Сафиулин – актер драматический, потому его манера ближе современной манере игры в

театральной пьесе и характеризуется большей скупостью выразительных средств, чем есть, скажем, в поэтической декламации. Иное – МД, исполненные актерами, «специализирующимися» на чтении поэзии.

Несколькими интересными соображениями, связанными с этой проблемой, поделилась заслуженная артистка России Нина Яковлевна Поливанова. В беседе с автором работы Нина Яковлевна не только говорила об указанных различиях в прочтении стихов поэтами и актерами, но и о *принципиальном отличии, существующем в исполнении мелодекламаций актером и чтецом*. Для актрисы, которая сама не раз исполняла мелодекламации, составила несколько музыкально-поэтических программ, которая была знакома с жанром МД с раннего детства, это отличие есть, но оно трудноформулируемо, постигается скорее интуитивно. И, все-таки, мелодекламация – область актерского творчества (этот момент педалирует и актриса), появление же чтецов на музыкальной эстраде – исторически более позднее событие и едва ли влияет на историю мелодекламации Серебряного века.

### **Музыкально-поэтический синтез.**

Кардинальное отличие мелодекламации от романса — ее ближайшего жанрового родственника и одного из прародителей — это тип вербально-музыкального синтеза. Его главная особенность заключена в том, что слово в МД сохраняет свою независимость, естественность произнесения, тогда как в романсе оно навечно «влито», «впаяно» в мелодику, неотторжимо и неотделимо от нее. Иначе. В романсе одна вербально-интонационно-ритмическая строка-линия. Сколько бы мы ни говорили о том, что мелодия романса может вбирать или прямо отражать речевую ритмоинтонацию во всех ее формах и разновидностях, это нисколько не меняет сути дела. В романсе *одна* ведущая интонационно-ритмическая линия, в мелодекламации — *две*: фиксированная (музыкальная) и нефиксированная (вербальная), которая льется параллельно самостоятельной строкой.

В романсе вербальный текст как бы «врастает» в музыкальный, можно даже сказать, что они материально контактируют. Так происходит абсолютно во всех областях вокальной музыки независимо от жанра или состава: хорового, сольного, ансамблевого.

Характер связей разных художественных текстов в МД обнаруживает близость к тому типу, который возникает при синтезе временных и пространственных искусств, например, музыки и живописи в театре.

Таким образом, *из всех форм музыкально-вербального синтеза мелодекламация является самой свободной. Свобода же эта обеспечивается не только самостоятельным существованием двух текстов, но и максимальной степенью импровизационного начала, свойственного поэтической декламации как таковой.* Конечно, можно на сто ладов исполнить тот или иной романс, меняя нюансы, динамику, агогику, но при этом нотный текст сохранит свою незыблемую основу. Поэтический же опус допускает безграничные «вольности» в интерпретации любого своего параметра, кроме собственно словесного состава. Никто не вправе указывать чтецу, в каком темпе или темпах надо читать то или иное стихотворение, как распределять голосовые регистры, динамику, где делать эмфазы, каким способом их делать...

Из всего сказанного следует неутешительный вывод: анализ синтеза слова и музыки в мелодекламации превращается в своеобразную игру с призраками, где сколько-нибудь объективные суждения могут быть сделаны только по отношению к музыкальной части или в случае фиксированного текста. В остальном исследователь вынужден полагаться на изменчивые, нестабильные факторы. Поэтому общепризнанная в музыкознании методика В.А.Васиной-Гроссман («Музыка и поэтическое слово»), давно ставшая классической, тут фактически малоприменима.

Как ни странно, но именно наличие переменчивых величин сообщает анализу МД черты неповторимости. Известная относительность выводов и наблюдений должна быть здесь принята априорно.

## §1. Время. Графика (особенности фиксации поэтических текстов)

В мелодекламации временное соотношение музыкального развития со стихотворными строками — величина переменная. Последние можно либо сжать, либо развернуть во времени. Посему, одна и та же стихотворная строка может «занять» и такт музыки, и целый музыкальный период. Очевидно при этом, что в декламировании скорость чтения не должна выходить за рамки естественного произнесения текста. Если такое и случается, то объясняется исключительной художественной задачей, поставленной перед чтецом-исполнителем.

В мелодекламациях выделяется несколько типов соответствия количества слогов в тексте потактовому членению в музыке. Разумеется, такое деление очень относительно, ведь даже в нотно-поэтической записи грани между текстовой строкой и музыкальным тактом не всегда совпадают, — что же говорить о звучащих МД, где результат полностью зависит от индивидуальной манеры исполнения чтеца и пианиста! Тем не менее. Сравнение разных образцов МД показывает, что определенные тенденции во временном соотношении слова и музыки есть, и мы попытаемся их обозначить.

### 1. Тип «слог-звук».

Допускает точную подтекстовку мелодии: сколько слогов, столько и звуков в мелодической линии. Это один из излюбленных композиторами типов, где текст накладывается на музыку подобно поэтической строке в романсе: он дублирует мелодическую линию верхнего голоса фортепианной партии, что создает полное ощущение романсового жанра. Понятно, что в таких случаях композиторы, сочиняя мелодекламации, мыслили именно романсовыми категориями. Зачастую авторы подобных произведений параллельно писали романсы, и вполне допустимо предположение, что первоначально некоторые МД создавались как романсы, а затем путем

нехитрых преобразований романс становился МД. Один из образцов такого типа соотношения текста и музыки — уже называвшаяся мелодекламация Вильбушевича «Башня любви». В ней у фортепиано с самого начала звучит самостоятельная, вполне романсовая – в стиле Чайковского — тема. Она точно дублирует проговариваемые слова:

Мне грустно оттого, что мы с тобой не двое,  
 Что месяц, гость небес, заглянет к нам в окно,  
 Что грохот города нарушит всё ночное  
 И будет счастье тьмы меж зорь заключено...

и могла бы быть подтекстована и даже спета как романс.

**Moderato**  
 Мне грустно оттого, что мы с тобой не двое, что

Тот же тип соответствия — в МД «Сильнее смерти» М.Блантера (слова Н.Никера), при том, что характер музыки здесь совсем иной. Фортепианная партия в ритме танго задает ритмический рисунок читаемой строке. Соотношение точное: слог-звук, а декламируемый текст, благодаря синкопам в мелодии, дополнен прихотливым ритмическим рисунком аккомпанемента.

Предложим еще несколько примеров.

В мелодекламации Н.Маныкина-Невструева «Я хочу быть свободной» (слова Т.Щепкиной-Куперник) от начала до конца выдерживается ритм, полностью совпадающий с поэтическим размером. Трехстопный анапест стихотворения легко ложится на порывистую, страстную, восторженную музыку благодаря ее началу со слабой доли. Конец каждой поэтической строки в нотах выделен четвертью с точкой, «остановкой», после которой трехтактовая ритмическая формула повторяется.



Эту мелодекламацию с равномерным распределением текста внутри нотной строки, отражением поэтического размера в метро-ритмической структуре музыки, легко представить как романс.

Хорошо прослеживается «романсовое» соотношение текста с музыкой и в других мелодекламациях Манькина-Невструева, среди которых «Басня о мушкатере». Здесь видим очень точное наложение сильных долей: четырехстопный ямб и четкие двутакты в размере две четверти у фортепиано<sup>161</sup>.

[Quasi marche] То мушкетер со - брался Ид - ти куда - то в бой.

Одна из проблем, встающих перед исполнителями подобных мелодекламаций, — соблазн не прочесть, а пропеть стихотворение. Если представить, что композиторы, сочиняя мелодекламационные опусы, «держали в уме» романс, обратный процесс при исполнении не кажется чем-то надуманным. Другой интересный, собственно интерпретационный, момент: нужно ли следовать, по сути, навязанному композитором принципу слог-звук или, напротив, стремиться преодолеть его в ритмическом несовпадении чтения с музыкой? Гипотетически возможны оба варианта, но каков будет художественный результат? На этот вопрос пока нет ответа. Зато

<sup>161</sup> Ее титул сообщает: эта мелодекламация, точнее, «инсценированное стихотворение» было частью репертуара театров миниатюр и кабаре.

можно вспомнить, что актеры, читая стихи, нередко стараются уйти от четкого деления на строки, привнести прозаический элемент, так как такое звучание стихов считается более выигрышным. Возможен ли этот прием в мелодекламациях, если сама музыка заставляет читать слова ритмично? Однозначного ответа тоже, кажется, нет.

Мелодекламация Архангельского «Виктория регия» (слова И.Северянина), прозрачная и нежная, относится к тому же типу. Встреча влюбленных в ней сравнивается с редким экзотическим цветком. Фортепианная партия подчеркнута скупа: никаких пассажей, полнозвучных аккордов и прочих атрибутов пышного стиля, что задает соответствующую манеру чтения — осторожное, вкрадчивое *sotto voce*.

8

*molto rit.* *ppp* *mf* *Con Leo.*

*molto dolce*

На- ша встре- ча- Вик- то- ри- я Ре- ги- я:

Среди МД романсового типа встречаются и такие, в которых на первом плане не мелодия, а развитая фактура. Они напоминают многие романсы русских композиторов, где тоже нет яркой темы в фортепианной партии. Текстовая же строка в подобных МД графически зримо уместается в музыкальный такт. Такова «Волна» Юрасовского (одна из мелодекламаций, записью которой мы располагаем). Восходящие «зоны» фортепианных пассажей совпадают здесь с восходящей интонацией у чтеца.

Con moto Набегает, уходит, и

Piano *pp*

снова светясь, возвращается.

*f*

Своего пика движение достигает в кульминации. Результат такого параллельного процесса отмечен подлинно художественной находкой: на словах *О, волна, подожди, я уйду за тобой!* из бурлящих пассажей рождается мелодия, и уже она, — эта мелодия, — будто вливается в текст, почти точно дублируя его, рождая эффект достигнутой цели:

[Con moto]

Piano

"О, вол-

на, подожди! Я уй- ду за то- бой! О, волна, подожди!"

## 2. «Кадансирующий» тип<sup>162</sup>.

<sup>162</sup> Термин предложен А.В.Наумовым.

В нем происходит постепенное размывание принципа слог-звук в сторону большей импровизационности, свободы исполнения. Чаще всего он существует в рамках одного сочинения с первым. Пожалуй, этот тип даже еще больше распространен. При таком синтезе мелодия помогает ритмически организовать звучащий текст, как бы наметить основные точки «стыка», «соприкосновения» слова и музыки, те *каденционные места, где очевидно запрограммированы их синтаксические и смысловые дублировки*. А значит, можно не опасаться, что декламируемый текст «рассеется» и чересчур сместится относительно музыки, как это может быть в случае чистой импровизационности.

Один из замечательных образцов такого рода – стихотворение А.Апухтина «Ваза», музыку к которому сочинил А.Оппель. Несколько изданий разного времени говорят в пользу особой популярности этого сочинения, и такое признание заслуженно. Начнем со слов. В тексте Апухтина, образный ряд которого может навести на внешнюю аллюзию со стихами Пушкина, выделены два ключевых момента – конец первого и конец второго четверостишия. Собственно, в них и заключается главный пафос стихотворения. Сначала речь о вазе, небрежно сброшенной наземь: *не тронь ее, она разбита*. Во второй половине с вазой сравнивается сердце героя, а последняя строка: *не тронь его, оно разбито* становится аркой-метафорой, придающей всему стихотворению законченность и стройность...

Два этих смысловых узла Оппель тонко подчеркивает в музыке. Текст, допускающий идеально точную подтекстовку, почти очевидно «выпеваается». Оба места выделены пунктирным ритмом, который появляется только здесь, внося очень яркий, типично «романсовый» штрих. Но первый раз звучит мажор:

[Andante]

цветок, ушла её вода, не тронь е - ё, она раз - бита.

Piano

А второй – при точной ритмической и мелодической «рифме» — в одноименном миноре:

[Andante]

Не - - тронь, оно раз - би - то...

Piano

По приведенным нотным примерам видно – текстовое и музыкальное пространство, предшествующее рифмам-каденциям, отнюдь не так легко соотносится друг с другом. Текст не находит ритмического отражения в нотах, он читается свободно. При желании в нем можно или акцентировать «затактовость», которая есть в музыке, или, напротив, сделать ее незаметной.

Еще пример — МД Артановского «Принцесса греза» (слова Щепкиной-Куперник). Фортепианная и вербальная строка частично совпадают, но слогов текста больше, чем нот в мелодии, и в такте они могут располагаться произвольно.

Или же «Умиравший гладиатор» Моргулиса на известные стихи М.Ю.Лермонтова (кстати, очень ценимые сочинителями мелодекламаций). В этой музыке мало прямой изобразительности, это именно озвученная поэзия, а не «инсценированное стихотворение», как, скажем, в МД Л.Лисовского с тем же текстом. Здесь нет утрированно-театральных тремоло или

похоронного марша, в среднем разделе (*Вот луч воображенья мелькнул в его душе...*) не услышать столь предсказуемых просветления в мажоре и сильного тематического контраста. Слова в этой мелодекламации распределяются по-разному: то – почти точно подтекстованы, то, напротив, распределены очень «плотно» и, скорее всего, читаются с ускорением, передавая сильное волнение героя.

Как именно произносить текст в таких мелодекламациях можно не только предположить, но и услышать. Среди опусов, доступных нам в записи, есть МД, относимая к этому типу — «Марш» Вильбушевича на стихи Сологуба. Почти остиная фортепианная партия дает четкую метрическую сетку, которая является идеальной канвой для сочетания с более свободным темпо-ритмом чтеца: есть строки, требующие ускорения (когда в них больше слогов, чем в музыкальной теме), а есть строки, требующие замедления, когда слогов меньше, чем звуков в теме.

[Tempo di marche]

Барабаны, не бейте слишком громко,

Piano

*pp*

### 3. Тип с потактовым совпадением музыки и слова.

Сразу оговоримся, что иногда он может совпадать с первым и вторым типами, вплоть до полной идентичности. В иных случаях членение текста не зависит от мелодии, а сам он звучит на фоне протяженных аккордов или пассажей (и т.п.). При этом единственным способом определить скорость произнесения текста и степень его совпадения с музыкой становится анализ количества слов, отведенных композитором на такт. Понятно, что этот тип вербально-музыкального синтеза гораздо больше тяготеет к импровизационности, чем все предыдущие.

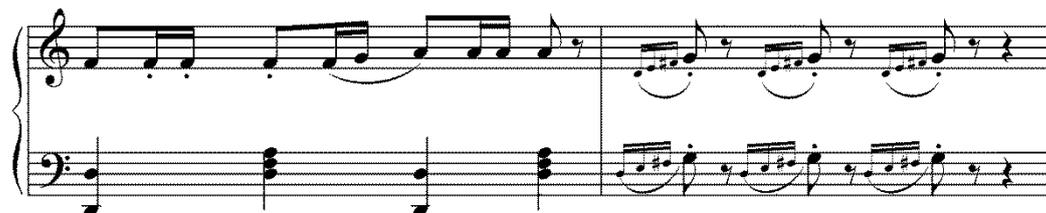
Из простых примеров – «Песня бельгийского барабанщика» (сл. Агнивцева с музыкой композитора Пергамента). Текст, временами довольно комичный:

*Всюду немцы и немцы, куда не взгляни,*

*Даже сыплются с неба они....*

в музыке поддерживается маршем с яркими классицистскими ассоциациями: До-мажор, бой барабана передается тиратами, начало же очень напоминает первые такты симфонии Моцарта «Юпитер». Стихотворение читается очень легко, распределяясь по тактам. Слово «барабан», которое становится мелодическим, ритмическим и вербально-фоническим рефреном, - вероятнее всего, произносится скороговоркой, что вносит элемент звукоподражания:

На врагов. Эй, греми барабан, Барабан. Барабан. Барабан.



Не менее интересный случай — «Как хороши, как свежи были розы» Аренского на известнейшее стихотворение в прозе Тургенева. Текст распределяется крайне неравномерно, и лишь его «ограничение» музыкальными тактами позволяет определить, с какой скоростью он должен читаться. Мелодекламация открывается медленным вступлением, в котором тональность и медиантовые соотношения первых созвучий могут напомнить нам фрагменты вагнеровских опер (к примеру, «Выход Эльзы» из «Лоэнгрин»). На фоне трезвучия *fes-as-ces*, продленного фермой, начинается текст: на один такт приходится 23 слога:

*mf* Где-то, когда-то, давно-давно тому назад, я прочёл одно стихотворение

Piano

Речитативный зачин, подобный началу монолога в театральной пьесе, в знаменательный момент переходит в рефрен гениального текста Тургенева: *Как хороши, как свежи были розы...* И сразу меняется фактурно-жанровая формула — появляется мелодия в вальсовом движении, в духе тем итальянских оперных арий. Она идеально точно дублирует слова: вступает в действие романсовый тип. Текстовый рефрен действительно можно пропеть:

*Allegretto* "Как хороши, как свежи были розы..."

В дальнейшем он проводится еще несколько раз, неизменно с этой музыкальной темой.

Для каждого нового витка воспоминаний, для каждого фрагмента текста автор использует новую мелодию, явно предпочитая трехдольные размеры. В этой МД вообще много вальсовости и вальсовых тем: в духе меланхолических медленных и быстрых вальсов Шопена, Чайковского... Подобное обилие не удивляет, ведь и в тексте немало «вальсовых» музыкальных деталей, начиная с упоминания ланнеровского вальса и кончая введением фразы с внутренним вальсовым ритмом (дактилем)<sup>163</sup>: *...в глубине уютной комнаты, другие, тоже молодые руки бегают, путаясь пальцами*

<sup>163</sup> Отмечено жирным курсивом.

по клавишам старенького пианино, и Ланнеровский вальс не может заглушить воркотню патриархального самовара... Речь здесь словно замедляется, слов на один такт приходится меньше. Они не совпадают ритмически с фортепианной партией, произносятся самостоятельно, независимо от нее.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a piano accompaniment (left hand and right hand) and a vocal line. The piano part is marked 'Allegro' and 'p'. The vocal line has the lyrics 'Слышится весёлый шум семейной, деревенской жизни.' written above it. The second system continues the piano accompaniment and the vocal line, with the lyrics 'шум семейной, деревенской жизни.' written above it. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature.

Есть и другая мелодекламация на этот текст – у Л.Лисовского. И это тоже замечательная музыкально-поэтическая фантазия<sup>164</sup>, сопоставимая с сочинением Аренского. Ее ценность для исследователя заключается еще и в том, что на первой странице автор оставил подробный комментарий, адресованный исполнителям:

«При исполнении предлагаемых фантазий для рояли<sup>165</sup> совместно с декламированием, нужно следить за тем, чтобы начало каждой фразы текста совпадало с началом музыкальной фразы, над которой находится текст. Что же касается распланировки каждого слова в отдельности, то это предоставляется взаимному соглашению пианиста и чтеца. Надпись «solo»

<sup>164</sup> Точнее, «четыре фантазии для фортепиано с сопровождением декламации (по желанию)»

<sup>165</sup> Сохранена орфография оригинала.

над текстом указывает на то, что музыка здесь прерывается на некоторое время и перестает сопровождать декламацию».

Не останавливаясь подробно на этом произведении, отметим композиторскую находку. Текстовый рефрен («Как хороши, как свежи были розы») облекается мелодией так, что его можно прочесть с переносом ударения в слове «свежи» на второй слог (тогда как у Аренского предполагается иное). Это вносит еще один момент близости прозаического текста вальсу-дактилю:

[Andante sostenuto]

"Как хороши, как свежи были розы!"

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part is in the lower register, and the voice part is in the upper register. The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The piano part has markings 'p dolce e molto cantabile'. The score shows a melodic line for the voice and a supporting piano accompaniment.

Следует помнить, что распределение текста над нотной строкой в мелодекламациях указанного типа может быть продиктовано и чисто практическими целями — удобства издания. В некоторых случаях строки писались одна над другой и неизвестно, означало ли это, что обе должны были произноситься за время одного музыкального такта. «Смерть Михаила Репнина» Боброва со словами А.Толстого полна таких неясностей. Она написана на текст былины А.Толстого в духе романтических мелодекламаций Шумана и Листа. Поначалу он располагается над тактами, где звучит выдержанный аккорд, а над несколькими последующими тактами не выписан. С одной стороны, это может быть указание автора, как декламировать былину, с другой, размещение текста могло быть продиктовано целями графической наглядности.

#### 4. Тип со свободным соединением текста и музыки.

К нему относятся все прочие мелодекламации. Это наиболее свободный способ соединения слова и музыки, где моменты возникновения текста кажутся спонтанными, не подчиняющимися единой логике. Этот тип граничит с другими сходными явлениями, которые можно назвать мелодекламацией в широком смысле, к примеру, исполнением театральных пьес под музыку, диалогами и монологами в кинофильмах с музыкальным сопровождением и т.п.

Пример подобной мелодекламации — развернутое концертное полотно, горьковская «Песнь о буре» с музыкой Ренцицкого. Автор указывает в скобках, что это «фантазия». И действительно, текст располагается очень произвольно. Большие фрагменты идут без чтения, в других местах на такт попадает разное количество слогов и слов, из-за чего **скорость речи постоянно меняется.**

5 Чайки столкнуть передь бу-рей, столкнуть, мечутся надь моремъ,  
Mö-wen stö-ßen vor dem Sturme, äng-stlich ü-berm Meere flatternd,

*poco sosten.* *f mp e volante*

Red. *al segno* \*

к на дно с-во го вы спря-тать у-насъ свой предъ бу-рей  
und bereit in sei- ne Tie- fen all' ihr Gram vom Sturm zu ber- gen

Пусть силь-нее гря-нет буря!!

Другой любопытный случай – мелодекламации-«интерлюдии» Кельберга, среди которых самая художественно убедительная — «Розы» на слова К.Бальмонта («В моем саду мерцают розы белые»). Ее оформление вызывает недоумение: ноты напечатаны отдельно, текст – отдельно. Стихотворение целиком приводится после музыки, а над нотными строками указаны только номера четверостиший – своего рода «подсказка», на какой момент времени они должны приходиться.

## §2. Интонация.

Если графические и временные параметры взаимодействия слова и музыки поддаются относительно в своей точности анализу и даже типизации, то гораздо сложнее дело обстоит с интонацией. Не надо специально доказывать, что предметный разговор здесь возможен *только на основе звуковой записи, фиксирующей живое исполнение*. Для анализа воспользуемся звукоматериалами с концерта «Наследие».

В некоторых случаях интонационная подача текста и характер музыки позволяют провести определенные параллели. Фортепианное вступление в «Домике лесника» Юрасовского (первые 7 тактов) создает атмосферу волшебства, сказки. Чтец начинает декламацию:

В темном лесе за рекой  
Стоит домик небольшой  
С двумя светлыми окнами,

## С распашными воротами...

Эти строки А.Кольцова живо напоминают нам о русских стихотворных сказках Жуковского, Ершова, Пушкина. Без нарушения ритма или стиля мы могли бы продолжить повествование, например, так:

А сидит в нем князь Гвидон,  
Он прислал тебе поклон...

Совершенно конкретные ассоциации вызывает и аккомпанемент, заставляющий вспомнить о камерно-вокальной музыке Бородина, особенно песне «Спесь»: такие же неторопливые аккорды, безыскусная строгая вертикаль (раздел *Moderato*):

The image shows two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Vivo' and 'pp', with a 2/4 time signature. It features a series of triplets in the right hand. The second system is marked 'Moderato' and 'p', starting at measure 6, and features a simple harmonic accompaniment. The lyrics 'В темном лесу, за рекой' and 'Стоит домик небольшой' are written above the second system.

Каждая строка текста вписана в двутакт с характерной остановкой на аккорде «белыми нотами». Последняя гласная растягивается, что позволяет создать плавную, напевную «былинную» речь. Кажется, текст читается свободно, он независим от музыки. Но это не совсем так. Музыкальный акцент — первый аккорд *forte* — совпадает с акцентированием слова в речи: *Под замком те ворота.*

Пик синтеза в этой мелодекламации приходится на слова «ни проезжий богатырь», которые не декламируются, а пропеваются:

[Tempo II (Moderato)]

Ни проезжий богатырь

Piano

У чтеца:

12

Не проез- жий бо- га- тырь.

«Домик лесника» интересен тем, что в рамках одной МД сосуществует несколько типов интонационного соотношения слова и музыки, от более свободного, — текст читается практически независимо от сопровождения, до самого тесного, когда влияние музыки столь возрастает, что поэтический текст начинает пропеваться.

«Напевные» мелодекламации встречаются неоднократно. Из их числа — «Прелюд» Небольсина (слова К.Голейзовского). В начале, когда после романтического вступления в E-dur подключается голос, слова растягиваются. Неестественные, с точки зрения орфоэпии (норм устной речи), интонации у чтеца объясняются тягучими томными хроматизмами аккомпанемента. Речь на их фоне становится «тихою, нежною, сладкою, как ласка»<sup>166</sup>.

[Andante]

Окутано

Piano

<sup>166</sup> Чехов А. «Дядя Ваня». IV действие.



Далее поэт, очевидно, поддался магии аллитераций, в которых отражено неистовство страсти: *железный жезл сжигает желанием...*, *десять исступленных ведьм распластались и пальцы в землю вонзили*. Конечно, чтец произносит эти строки уже совсем иначе, подчеркнуто артикулируя согласные. Если с самого начала мы могли говорить о музыкальной интонации применительно к произношению слов, то здесь это именно живая интонация отрывистой речи, выразить которую нотами невозможно.

Эта мелодекламация подтверждает уже высказанную мысль: ***интонирование на протяжении одной мелодекламации, как и скорость произнесения текста, может неоднократно меняться***, причем порой это происходит неожиданно. Нельзя провести четкие границы, нельзя систематизировать эти переходы и на их основе поделить мелодекламации на разделы.

По типу интонирования на «Прелюд» похожа ритмодекламация Ребикова «А если он возвратится» (стихи М.Метерлинка). Это диалог умирающей девушки со своей подругой. Подруга спрашивает, что передать возлюбленному умирающей, при этом каждый из вопросов начинается словами *А если...* Вопросы представляют собой фиксированную мелодическую линию, монотонную, слезно-речитирующую на одном звуке и только иногда изменяющую высотное положение:

**Andante sostenuto**

*mf*

Подруга

А сс-ли он воз-вра-тит-ся,      Что дол-жна с му я ска-зать?

**Andante sostenuto**

*mf*

Piano

Ответы умирающей — ритмодекламация. Вероятно, автору хотелось в этих репликах дать чтецу свободу, которая при точной звуковысотной фиксации вряд ли была бы возможна. В нашем случае актриса, которая читает эту мелодекламацию, позволяет себе скорее пропевать, чем проговаривать, ответные реплики, хоть и на приблизительной высоте. В записи отчетливо слышны жалобные — на полутонах — стоны. Настоящее *lamento!*

Еще одна, не менее мрачная, ритмодекламация — «Голова» Милютина. Текст Э.Верхарна почти натуралистически рисует сцену казни: гильотину, боль и агонию, торжество толпы. Строка чтеца полностью записана на «нитке», то есть дана только ритмическая сетка. Интонационно эта декламация читается более свободно: звуковысотные перепады в речи (здесь это скорее речь, а не пение) заданы экспрессией текста. Аккомпанемент тоже предельно рельефен, ведь композитору необходимо выразить суть кровавой драмы: есть и тяжелые аккорды в духе траурных маршей, и пассажи, иллюстрирующие «крик мускулов», сверкание ножа (ремарка «пронзительно»).

[Очень медленно]

И крик - нут мускулы, и про-свер - ка - ет

Чтение

Piano

4 нож, и э - то бу-дет пир, пир кро-ви и ме - тал-ла

Чтец в этой МД то срывается на крик (*пир крови и металла, торжественное зло вползет в народ змеей*), то переходит на шепот (*толпа потом, как мать...*).

«...Отношение музыки декламации (то есть речевой интонации – А.О.) к музыке музыки есть ... величина иррациональная, и потому сочетание декламации с инструментальным сопровождением и дает то «неправедное», что видят в этом сочетании строгие музыканты», — говорится в книге Озаровского<sup>167</sup> в разделе «Мелодекламация». Приведенное утверждение – едва ли не самое сильное место в его исследовании-практикуме. Автор затрагивает проблему интонационного синтеза декламируемого слова и звучащей музыки, приходя к важнейшему выводу: этот тип синтеза невозможно загнать в строгие рамки, он *иррационален по самой своей*

<sup>167</sup> Озаровский Ю.Э. Музыка живого слова. Основы русского художественного чтения. Пособие для чтецов, певцов, драматических и оперных артистов, ораторов, педагогов. Цит.ист. С.210.

*природе*. Конечно, иррациональность здесь не математическая или психологическая, нет, она — показатель того, что интонационное начало в МД не поддается не только фиксации, но и каким-либо нормативам.

И интонация слова, и музыкальная интонация сами по себе подразумевают не нечто статичное, а живое, пребывающее в постоянном изменении. Музыка и художественное чтение предстают в союзе, и здесь помимо внутренних закономерностей этих двух видов искусства, вступают в действие закономерности весьма специфического мелодекламационного синтеза.

Так, на первоначальном этапе (этапе сочинения мелодекламации) слово влияет на музыку. Содержание стихотворения диктует характер музыкального сопровождения, выбор тональности, темпа, мелодических линий и ритмического рисунка. ***В дальнейшем, при чтении, происходит обратный процесс: написанная изначально «под текст» музыка заставляет чтеца декламировать более выразительно, намечает контуры речевой интонации, места кульминаций и спадов в голосе. Чтение актерами становится более выразительным, интонационно более богатым,*** похожим на манеру декламирования поэтами Серебряного века, несмотря на то, что записи, на примере которых мы анализировали интонационный строй мелодекламаций, сделаны всего два десятилетия назад.

### §3. Ритм.

*«... как всякая жизнь мертва без своего пульса, без своего ритма, как бы правильно ни была она создана, так мертва жизнь мелодии без ритма сил и длительностей тона, как бы правильно ни были построены ее основной рисунок, ее центр. Только с возникновением в ней пульса того, что силит (в ту или иную сторону), что длиннит ее, начинается подлинная жизнь. И когда чтец (или артист на*

*сцене) говорит правильно во всех остальных отношениях, а все же впечатление нудной скуки охватывает, будьте уверены – здесь нет пульса речи, нет ритма»<sup>168</sup>.*

С этим рассуждением Озаровского нельзя не согласиться. В отношении ритма музыка и речь принципиально близки: поскольку и одна, и другая разворачиваются во времени, они не представимы без ритмической (временной) организации звучащего материала, хотя возможности музыки в создании характерного ритма не сопоставимы с возможностями речевой ритмики, зависящей от слова. Они в полном смысле безграничны. При этом человеческая речь, как и музыка, может быть быстрой и медленной и, как музыкальное произведение, ее можно расшифровать ритмическими длительностями.

Мелодекламация в подавляющем большинстве своем не ставит целью фиксацию ритма в строке чтеца. Ритмический параметр и ритмический синтез слова с музыкой в этом жанре всегда импровизиационен, полностью зависит от желания и стиля чтения актера-декламатора. Единственный момент, характерный для всех стилей, независимо от того, кто читает, — ***общие замедления или ускорения к концу, так как в момент каденции от чтеца требуется совпасть с музыкальным завершением-остановкой.*** И еще одно явление, аксиоматичное для всех произведений в этом жанре, — ***«встречный ритм»*** (термин Е.Ручьевской) ***в партии чтеца, или, иначе, комплиментарное сочетание ритма музыкального и словесного.***

Особый случай — ритмодекламация. Ритмодекламации писали немногие, поэтому они видятся скорее исключением, новой разработкой на основе привычного жанра. Именно РД позволяет представить типы соотношения ритма слова и музыки в МД.

«Голова» Ю.Милютинна на слова Э.Верхарна (о ней уже говорилось в связи с интонационным синтезом) — типичный пример ритмодекламации.

---

<sup>168</sup> Озаровский Ю.Э. Музыка живого слова.. Цит.ист. С.100.

Она начинается четырехтактовым инструментальным вступлением в духе траурного шествия: медленный темп, мерное движение четвертями — ритм шага. Голос вступает из затакта. Ритм текстовой строки прихотлив, он комплиментарно дополняет партию фортепиано. Здесь много шестнадцатых, восьмых, триолей, группы длительностей разделяются протяженными выразительными паузами. Между тем, этот, казалось бы, непростой ритм не есть что-то надуманное, искусственное, его довольно легко воспроизвести. Вполне возможно предположить, что актер, даже не будучи знакомым с ритмическим оформлением Милютин, прочитает стихотворение Верхарна именно в таком ритме. Тогда зачем же автору понадобилось его фиксировать? Ответов несколько. Во-первых, Милютин, вероятно, выбрал наиболее выигрышно и экспрессивно звучащий ритм. Во-вторых, зафиксировав его, он «обезопасил» чтение от монотонности, свойственной манере чтения некоторых декламаторов, и, наконец, приблизил ритм четко организованной структуры текста к ритму живой речи.

Большинство ритмодекламаций Ребикова, как правило, носят сумрачный или сумрачно-нежный характер (как в ритмодекламации «Белый лебедь» на слова Бальмонта). Музыка к ним написана в духе сочинений Скрябина, но порой тяготеет к минималистичности фактуры и гармонии. В фортепианной партии Ребиков предпочитает красочные смены аккордов. Текст ритмизован равными длительностями, без ускорений или замедлений. Именно такова ритмодекламация «Можно жить» на слова Бальмонта. И именно так она и читается: равными восьмыми от начала до самого конца. Аккордовый фон составляет, как и в других случаях, отдельный пласт, и его синтаксический алгоритм не всегда совпадает с остановками в речи:

Медленно. 76840-95

ДЕКЛАМАЦІЯ.  $\frac{3}{4}$  Мо - жно жить съ за - кры - ты - ми гла - за - ми,

Медленно.  $\frac{3}{4}$

Piano. *mf*

Момент кульминации на словах

Но нельзя минувшему остынуть,

Но нельзя о прошлом позабыть...

никак не выделяется в строке ритма. Но есть синтаксическое совпадение ударных слогов и взятия аккордов.

- зя къ ми - ну - вше - му о - сты - нуть, но нель - зя о про - шломъ по - за -

*fff*

Ред. \*

- быть.

Четыре из двадцати написанных Ребиковым ритмодекламаций входят в цикл «Праздник в деревне». Они оркестрованы. По сравнению с только что приведенными, характер музыки здесь иной: легкий, скерцозный, танцевальный, весёлый. «Пляска» (сл. Любви Столицы) из этого цикла открывается вступлением — у гобоя звучит удалой плясовой наигрыш в духе камаринской (почти цитата). Вступает чтец. В его партии тот же принцип, что мы видели раньше: от начала и до конца ровные восьмые. Но теперь, в сочетании с восьмыми аккомпанемента, текст приобретает иное звучание — хлестко подстегивающее.

Вероятно, Ребикову важнее всего было передать внутреннюю структуру стиха, его почти механистическую «плясовую» заданность. Иначе говоря, он работал с текстом именно как с поэтическим, не пытаясь приблизить его к ритму разговорной речи.

Особую популярность, как уже было отмечено, ритмодекламация приобрела в середине 1920х гг., когда появляется несколько оригинальных ее образцов, приуроченных к смерти Ленина. Однако повествовали они не

только о Вожде, а также о тяжелой судьбе крестьян и рабочих, о революции. Кстати, не все из них были РД в полном смысле. Например, в опусе Ю.Мейтуса под названием «На смерть Ильича» (текст А.Искренева) слова надписаны прямо над нотами, отдельной строки для них нет (хотя автор и определяет это сочинение как ритмодекламацию).

Отметим, забегая вперед, что ритмодекламация, пожалуй, оказалась наиболее жизнеспособной разновидностью мелодекламации. В советской музыке это хоровая читка (которая должна была быть ритмически организована – в противном случае текст стал бы непонятен слушателю), а в западноевропейской (разумеется, с оговорками) – техника *Sprechstimme*.

Сказанное не отменяет того, что из всех видов мелодекламации РД в определенном смысле наиболее близка романсу, ведь в ней есть зафиксированная ритмическая строка. Чтец в РД может импровизировать лишь в области интонации, однако и эта свобода весьма условна, так как ритм во многом ограничивает интонацию, в том числе и ее звучащий диапазон.

В ритмодекламации — два основных типа ритмического синтеза слова и музыки. Первый приближает читаемый текст к разговорной речи. Вторым подчеркивает силлабо-тоническую структуру стиха, наличие в нем запрограммированной ритмической повторности, стоп. Разные композиторы предлагают разную манеру чтения, фиксируя ее ритм. Все они стремятся к совпадению музыкальных и текстовых границ формы, каденций, предложений и периодов. Важно следующее: как только на музыку накладывается ритмизованное стихотворение, границы тексто-музыкальной формы «оживают» и, чаще всего, уже не кажутся искусственными.

Особую роль в ритмическом синтезе слова и музыки играют паузы. Они разделяют текст на сегменты, они же позволяют органично сочетать слово с музыкой.

#### §4. Семантика.

Пожалуй, самый интересный и важный тип синтеза слова и музыки в мелодекламации — семантический. Именно он дает возможность понять, как содержание читаемого текста отражается в музыкальном сопровождении. Семантические связи в мелодекламации порой очень капризны и сложны. О семантике этого жанра можно сказать словами из книги И.В. Степановой: «в большинстве случаев мы сталкиваемся с естественной пульсацией сближений-расхождений, при которой в роли оппозиционера, конфликтующего или попросту нейтрального, безучастного элемента может выступить любой из слоев: инструментальная партия, противостоящая вокальной в целом; голос, перечаший семантическому «дуэту» слова и инструментальной партии; слово в контрфорсе к единому музыкальному блоку»<sup>169</sup>.

При всем разнообразии творческих решений в МД выделяется несколько основных типов семантического синтеза. Но, прежде чем сформулировать их, рассмотрим, как эти типы претворялись в опусах композиторов, считавшихся признанными классиками жанра.

В 20-е годы прошлого века Евгений Вильбушевич сочиняет мелодекламацию «Умиравший лебедь» на чудесный текст К.Бальмонта. «Умиравший лебедь» — шедевр его лирики, одно из очень тонких, проникновенных стихотворений. Потрясающе точно и лаконично отобранный образный ряд позволяет создать почти зримый облик горделивой белой птицы. Изменчивый мир спящей заводи и ее поющего обитателя Бальмонт «заключает» в пятистопные хореические строки с мужскими и дактилическими рифмами<sup>170</sup>, где каждая четвертая строка укорочена. Стихотворение имеет две кульминации. Одна — в третьем четверостишии,

---

<sup>169</sup> Степанова И.В. Слово и музыка: диалектика семантических связей. Цит.ист.С.124.

<sup>170</sup> Согласно теории поэзии, окончания можно разделить на мужские (ударение в строке падает на последний слог), женские (ударение падает на предпоследний слог) и дактилические (ударение приходится на третий от конца слог).

где напряжение нагнетается рядом вопросов, ответ на которые дан именно в короткой строке в виде трагического оксюморона:

Отчего так грустны эти жалобы?

Отчего так бьется эта грудь?

В этот миг душа его желала бы

*Невозвратное вернуть.*

Вторая кульминация – в конце — «тихая». Это итог стихотворения, который вынесен уже в «коду»:

Не живой он пел, а умирающий,

Оттого он пел в предсмертный час,

Что пред смертью, вечной, примиряющей,

Видел правду в первый раз.

Каким же образом предстает этот текст в мелодекламации Вильбушевича? Что выделяет ее среди десятков других? Можно ли назвать ее шедевром, образцом?

Композитор воспринимает бальмонтские стихи по-своему. Перед нами, по сути, фортепианная пьеса, для которой были отобраны самые простые и лаконичные приемы, самые прозрачные краски. Развитие осуществляется по принципу диминуирования длительностей. Сначала звучит арпеджированно-прелюдийное вступление, должно быть, рисующее речной пейзаж. Мелодии нет – только фигурация. И нет никакого действия – только спокойствие, только фон, что абсолютно точно соответствует началу стихотворения: *Заводь спит. Молчит вода зеркальная.* Чуть позднее появляется новая фактура и рождается мелодия, запечатлевающая плач лебедя: *Чья-то песня слышится, печальная, /Как последний вздох души.* И опять всё подчеркнуто просто, без причудливых гармоний, ритмов, без каких-либо внезапных тональных поворотов. Эта тема звучит снова и снова, как грустное полупение-полукрик птицы:

[Moderato]

Piano

чьа то пес-ня слышится не чальная как последний вздох души

Спокойствие, скорбное умиротворение этой «песни без слов» с вознесенной над ней нежной трепетной трелью и всплесками арпеджированных аккордов, накладывает отпечаток на дальнейшее развитие. Быть может, именно поэтому первой кульминации, такой отчетливой в поэтическом тексте, в музыке нет. А вот конец решен совсем иначе. Движение сильно замедляется, и вместо фигурации звучит скорбный хорал. Музыка приходит в полное согласие с текстом, будто застывает на наших глазах:

[Moderato]

Piano

Не живой он пел, а умирающий,

«Умирающий лебедь» Вильбушевича не может не напомнить другого лебедя, «северного» — музыкально-поэтическое откровение Э.Грига на слова Г.Ибсена. Нельзя с полной уверенностью утверждать, что Вильбушевич знал эту музыку, но некоторые общие моменты — может быть, влияния? — все же есть. Они касаются не конкретных музыкальных деталей, — скорее, таинственного, сотканного из полутонов, задушевного повествования. Правда, «щемящую боль», свойственную музыке Грига, в МД Вильбушевича почувствовать или услышать трудно.

«Лебединая» тема отозвалась и в творчестве Н.Лаубе — у него тоже есть мелодекламация на бальмонтский текст. Ее музыка по красоте,

выразительности и точности соответствия слову мало чем уступает опусу Вильбушевича. В начале – тоже вступление: чуть заметное колыхание заводи «набросано» тонкими, импрессионистическими штрихами, на *pp*, с плавным хроматическим «скольжением» ум.35:

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked *pp* and features a melodic line in the right hand with chromatic movement, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The second system continues the piece with a *p* dynamic, maintaining the same melodic and harmonic structure.

В динамике (*p*) небольшое, почти не ощутимое *crescendo*, — плывущий лебедь словно приближается к тому, кто стоит на берегу и созерцает его. Завершают вступление звенящие октавы, которые постепенно (фермата), истаивают, затихают... и тогда вступает голос.

Лебедь в этой мелодекламации «поет» уже по-иному. Его печальная тема-жалоба с распетым триолью мордентом похожа на элегический романс:

The image shows a musical score for piano with a vocal line. The lyrics are in Russian. The piano part is marked *mf* and includes a triplet in the right hand. The vocal line is written in a single staff with lyrics underneath.

Все, на чем печать не-попра-ви-мого, в этой песне бе  
 лый лебедь слил, Словно он у озера ро - димого

Основной раздел мелодекламации не столь точно соответствует тексту, как это было у Вильбушевича: автора порой хочется упрекнуть в излишней сложности (пассажах, арпеджио, тремоло), ему не дается та же прозрачность и совершенная простота, что составляет прелесть бальмонтских строк. Но, все-таки, это скорее образец достойного воплощения музыкально-поэтической картины.

А вот пример совсем другого рода. Мелодекламация от «теоретика и практика» жанра Волкова-Давыдова «Не буди воспоминаний». Вновь Бальмонт. Стихотворение, которое использует композитор, очень «романсовое», с четким ритмом без единого сбоя. И написано оно на любимейшую романсовыми авторами тему тоски по прошлому, прежним чувствам. В названии, видимо, не случаен некий парафраз на булаховский «Не пробуждай воспоминаний...». Поэзия очень мрачная. Колорит в стихотворном тексте постоянно темнеет, нагнетается: *мне отраден мрак полночный, точно тень, встаешь и манишь, темно вокруг, не хочу из тьмы могильной выходить на свет, нет в глазах огня...* вплоть до того, что у читателя создается чувство полной безысходности и душевной пустоты.

В соответствии с этим образным рядом Волков-Давыдов избирает «скорбную» темную тональность *b*-moll; темп не указан, но можно предположить, что музыка должна звучать довольно медленно, в духе барочных чакон или баховских прелюдий. В пользу этих барочных коннотаций говорит появившийся поначалу пунктирный ритм. Каждая строка текста воплощается по-новому, что, тем не менее, не спасает МД от однообразия. Может быть, виной тому лапидарный схематизм гармонии, а может быть, соотношение слог-звук, которого Волков-Давыдов строго придерживается. Не исключено, что это впечатление возникает из-за прямолинейного воплощения деталей текста. К примеру, строки *был и я когда-то счастлив, верил и любил* моментально уводят нас в бескомпромиссный параллельный мажор, в котором царит тоника:

Были я когда-то счастлив, Верил и любил

Продолжение снова «оминоривается», ведь герой возвращается к унылой действительности: *но когда и где, не помню, все теперь забыл*, причем даже тоника с секстой, на которой «задержался» композитор, не вносит ощущения новизны:

Но, когда и где, не помню... Все теперь забыл!

Непогода, разыгравшаяся на улице (*дождь струится беспощадный, ветер бьет в окно*), тоже показана подчеркнуто лаконично — повторением одного звука на выдержанной доминантовой гармонии. Впрочем, из-за его повторения кажется, что дождь не струится, а мерно капает в одну точку:

Дождь струится беспощадный... Ветер бьет в окно...

В конце — истаивание (*Тише!... тише!... Засыпаю... не буди меня*) на долгих паузах и у чтеца, и у пианиста. И беспросветное, минорное завершение на тонике в мелодическом положении терции:

Нет в глазах огня. Тише!.. Тише!.. Засыпаю.. Не буди меня!..  
 II  
*p* *pp* *ppp*  
*sm* *sm*

Таким образом, композитор строго придерживается на практике принципов, изложенных в его очерке<sup>171</sup>: пытается передать чувства поэта, потактово следя за деталями текста и т.п.

Рассмотренные мелодекламации зримо показывают разность подходов композиторов к первоисточникам. В крупном плане это два основных, противоположных, принципа, хорошо знакомых по романсам:

1. музыка — лишь фон, на котором произносится текст. Она никак не реагирует на то, что в нем описывается, а тексто-музыкальные связи отражают здесь самые общие параметры: настроение, образный модус стиха, его эмоциональную доминанту («Умиравший лебедь» Вильбушевича);

2. текст непосредственно отражается в музыке. Это общий принцип, который в каждом случае имеет не только конкретное воплощение, но и свою «плотность» или «частоту», когда фиксация деталей происходит либо постоянно, либо, наоборот, присутствует только в узловых ее моментах (МД Волкова-Давыдова).

Образец второго типа семантического синтеза – МД Е.Вильбушевича. «Как мальчик кудрявый, резва» на слова Лермонтова. В ней есть игра противоречиями, смысловыми антитезами:

В глазах — как на небе светло,

В душе ее тёмно, как в море!

Настроение этому тексту задает размер (легкий, с «танцевальным затактом», трехстопный амфибрахий) и ряд замечательных сравнений

<sup>171</sup> Волков-Давыдов С.Д. Мелодекламация. Очерк. Цит.изд.

героини с кудрявым мальчиком, бабочкой, юркой змеей, вольнолюбивой птичкой.

Вильбушевич внимательно «прочитывает» текст, стремясь воплотить практически все его детали. Трехсложный размер естественно «лег» на вальсовый ритм, резвость героини показана игривым «разбегом» нисходящих шестнадцатых (не прообраз ли будущей прокофьевской Джульетты?), а строка *нарядна, как бабочка летом* рождает изящный хроматический взлет:

[Tempo di Valse] Как мальчик кудрявый,

Piano

резва, нарядна, как бабочка летом.

5

Эти, почти риторические, фигуры «симметричны» — далее они появятся в обратном порядке: сначала хроматическое движение (в момент сравнения со змеей), затем пассажи – на сей раз восходящие (птичка). А реприза общей формы совпадает со стихотворным заключением –

То истиной дышит в ней все,  
 То все в ней притворно и ложно!  
 Понять невозможно ее,  
 Зато не любить невозможно.

Симметричные пассажи, принцип «вперед-назад», «вверх-вниз» говорит о присутствии в МД элемента игры. Игровое начало оправдано

текстом, в котором тоже заметен челноковый принцип: *то истиной дышит в ней всё, то всё в ней притворно и ложно.*

Тот же тип синтеза – в МД Игнатьева «Похороны». Начало стихотворения Надсона, на который она написана, повествует о звуках погребального колокола, и неудивительно, что в сопровождении в это время звучат «тяжелые» уменьшенные аккорды в низком регистре – давний штамп изображения колокольного звона. Постепенно картина проясняется: мы узнаем, «по ком звонит колокол», узнаем, что почил рабочий, что *жег его полдень горячим сиянием, ветер знобил леденящим дыханием* — в партии фортепиано моментально появляется тремоло.

[Медленно и ровно]

Жег его полдень горячим сиянием,

Ветер знобил леденящим дыханием, Туча мочила дождем.

Наконец, рассказ о вьюге и граде в музыке весьма предсказуемо отзывается пассажами по звукам хроматической гаммы.

[Медленно и ровно]

Вьюгой избенку его заметало Градом на нивах его побивало,

Даже строгая трехчастность стихотворения Надсона отмечена композитором: в конце мелодекламации возвращаются мрачные аккорды половинными длительностями – мерные удары погребального колокола.

Вопрос отражения частностей текста — один из краеугольных в проблеме семантических взаимосвязей музыки и слова в любом вокальном жанре. В МД – не исключение. Позволим себе расширить список примеров, в который включены как художественно убедительные, так и неудачные образцы. МД Миклашевского «О боже, как хорош прохладный вечер лета» иллюстрирует более общий тип семантического синтеза. Уже первой своей строкой, вынесенной в название, она настраивает на ожидание картинной неги-ностальгии, примерами которой переполнена поэзия этого времени. Но – нет, в данном случае томное любование обликом природы, которое мы слышим в стихотворении Апухтина:

*Уж поздно... Все сильнее цветов благоуханье,*

*Сейчас взойдет луна...*

*На небесах покой, и на земле молчанье,*

*И всюду тишина.*

*Давно ли в этот сад в чудесный вечер мая*

*Входили мы вдвоем...,*

находит убедительное воплощение в музыке. Помимо традиционного фортепиано композитор добавил партию скрипки (*ad libitum*), что придает звучанию определенную «пикантность». На всем протяжении МД сохраняется плотная, насыщенная фактура-фон, полнозвучные аккорды, словно зримо передающие застывший в безветрии воздух знойного лета, напоенный ароматами цветов. Скрипка и голос вступают одновременно – в пятом такте:

[Moderato] con sordino

Violino *pp*

Piano

О, Боже! Как хорош прохладный вечер лета.

Эта мелодекламация скорее всего затерялась бы среди других, если бы не имя актрисы Ольги Гзовской. Удивительно тонкое и подробное описание того, как прозвучал из ее уст опус Миклашевского, оставил Юрий Файер:

«Очень хорошо помню, как Гзовская негромким, спокойным голосом начинала читать стихотворение А.Н.Апухтина:

О боже, как хорош прохладный вечер лета,  
 Какая тишина!  
 Всю ночь я просидеть готов бы до рассвета  
 У этого окна.

Еле слышным пианиссимо звучало фортепиано, за которым сидел автор музыки Миклашевский, потом вступала скрипка, и на этом фоне актриса продолжала чтение, делая иногда паузы, как бы прислушиваясь к звукам музыки.

Уж поздно... Все сильнее цветов благоуханье,  
 Сейчас взойдет луна...  
 На небесах покой, и на земле молчанье,  
 И всюду тишина.

Мелодия постепенно становится взволнованной – музыка, на несколько мгновений опередив в своем развитии слова, воспринималась как внутренняя перемена настроения, еще не выраженная словом, но уже овладевшая слушателем. Тревога и печаль носятся в воздухе, когда актриса обращается к воспоминаниям:

Давно ли в этот сад в чудесный вечер мая  
 Входили мы вдвоем?  
 А в музыке и скорбь, и плач, и сожаление о невозвратном –  
 И вот я здесь один, с измученной, усталой,  
 Разбитою душой.  
 Мне хочется рыдать, припавши, как бывало,  
 К груди твоей родной...

Прекрасное лицо Гзовской полно страдания, а в голосе – горечь и тоска. Звучат бурные пассажи рояля и короткие фразы скрипки. И вдруг – пауза... В напряженной тишине вновь возникает изменившаяся, как бы надломленная мелодия первых тактов:

Я жду... но не слышать знакомого привета,  
 Душа болит одна...  
 О боже, как хорош прохладный вечер лета,  
 Какая тишина! –

Вполголоса заканчивает Ольга Гзовская, и все смолкает»<sup>172</sup>...

Вернемся к семантике. По контрасту предложим явно неудавшийся пример «буквализма» в музыке. Тоже Апухтин. МД «Мухи» Безродной<sup>173</sup> последовательно «воплощает» жужжание мух, добавляя к нему труднообъяснимые детали, например, странный вальс на словах *Сгонишь одну со щеки, на лбу уж уселась другая:*

[Affectuoso]

Сго-нишь од-ну со ще-ки, а на лбу уж у-се-лась другая; некуда

<sup>172</sup> Файер Ю. О себе, о музыке, о балете. – М.: Советский композитор, 1974. С.54-55.

<sup>173</sup> О тексте этой МД уже говорилось в первой главе. Стихотворение «Мухи» Апухтина было весьма популярным в эпоху декаданса. МД на этот же текст есть у В.Иксуль и Н.Киришбаума.

спря- тать - ся, всю - ду ца- рит не- на- вистная стая.

Но примечательней всего, конечно, начало – почти точная цитата Largo e mesto из Седьмой фортепианной сонаты Бетховена. При этом сама цитата представлена отнюдь не в лучших традициях жанра. Обратим внимание на то, как записан второй аккорд: в тональности d-moll звук **as** (вместо «правильного» **gis**) «разрешается» в **a**. Вернемся, однако, к Бетховену. Почему именно он и именно Largo Седьмой сонаты? Да, вероятно, потому, что мухи сравниваются с мыслями, не дающими покоя... Начальная же тема бетховенского Largo — одно из блистательных выражений в музыке философского начала.

[Affectuoso]

Му-хи, как чер- ны- я мысли, весь день не да- ют мне по-кою.

И снова Безродная. Иногда она специально берет для мелодекламаций поэтические миниатюры, на которые ранее уже были созданы шедевры, например, лермонтовское «И скучно, и грустно». Однако вместо детального отражения риторики, блестяще «вписанной» в скрытую танцевальность, как это было у Даргомыжского и Гурилева, слушателю предлагается ресторанный вальсок:

**Affectuoso**

*f*

3

И скучно, и грустно, и некому руку по-дать

*p*

Единственный «удачный» отклик на текст — предсказуемая пауза на словах *любить... но кого же?*. Раз некого — то и музыка должна замолчать:

Лю - бить...                      но кого- же?..                      На вре- мя не стоит

Иное, хотя тоже буквальное «изображение» тишины, на сей раз, несомненно, художественное, – в ее же мелодекламации «Когда волнуется желтеющая нива» (сл. Лермонтова). Последняя стихотворная строка — *И в небесах я вижу Бога*, в силу своего сакрального смысла — озарения — произносится почти в полной тиши.

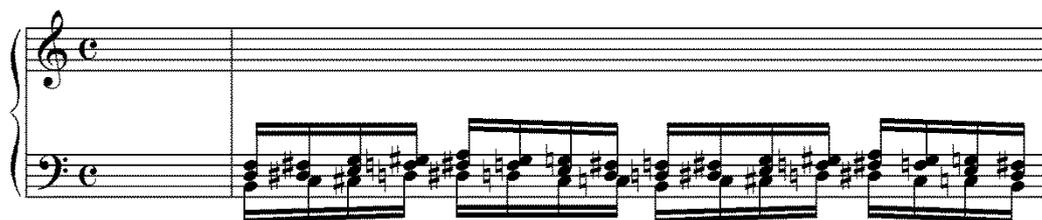
И счастье я могу постигнуть                      на земле, И в небесах я вижу Бога!..

*rit.*

Как здесь не вспомнить Балакирева, который предложил в своем романсе другое — и тоже великолепное — решение! Фраза о небесах и Боге озвучена им нисходящей гаммой.

А вот пример, когда детализация столь выпукла, что обретает почти театральные, «постановочные» черты. Мелодекламация Кетриц «Зеленый шум» на слова Некрасова. Композитор следует за текстом, ведь у Некрасова это не просто стихотворение, это — поэтическая драма, в которой приход весны, изменения, происходящие в мире, предотвращают кровавые события — убийство мужем неверной жены. В развернутом музыкальном произведении Киришбаума много «прямой» изобразительности: уменьшенные трезвучия — *зима косматая ревет*:

А тут зима косматая,  
ревет и день, и ночь: "Убей, убей, измен - ницу!"



трели и форшлаги в высоком регистре — «зеленый шум»:

А рядом новой  
зеленью лепечут  
8<sup>va</sup> песню новую



и липа  
бледнолистая

И белая березонька с зеленою косой!

В музыке МД «Завеса сброшена», написанной Алоизом на стихи Надсона и приводимой нами как пример обобщенного типа семантического синтеза, отражаются не частности философского текста, а некие эмоциональные смысловые блоки, им вызываемые. Вначале это масштабное вступление с барочными интонациями уменьшенной кварты — неполной темы креста, воплощающей страдание:

Moderato

Op. 42. № 1

Piano

*p* *misterioso*

Фактура разрастается, завоевывая все новые регистры... Так могло бы выглядеть вступление к какой-нибудь трагической «большой» оперной арии. Барочные риторические фигуры страдания оправданы текстом, ведь это

размышление о гнетущем одиночестве и бессилии человека: *ни новых увлечений, ни тайн загадочных, ни счастья впереди... мгла безнадежности в измученной груди*. Усиление пафоса, продиктованное «обоймой» поэтических клише («огонь карающих речей», «храм истины») приводит автора к изложению в духе концертных произведений Листа — с октавными дублировками, перебросом регистров, мощными пунктирами:

[Moderato]

Огнем и правдою карающих речей, И в храм истины, в священном храме слова, я слышу оргию

Еще одна особенность мелодекламационного синтеза — **противоречия слова и музыки** в воплощении поэтического текста. Они могут проявляться как в сочинениях с фоновой функцией музыки, если ее тон не соответствует общему эмоциональному тону стиха, так и в сочинениях с детальным отражением текста.

Показательна в этом отношении «Суламифь» А.Архангельского. Текст ветхозаветной «Песни песней», облеченный поэтом Л.Меем в силлаботоническую форму, казалось бы, диктовал создание особой, чувственной атмосферы, однако, в этой музыке нет ни очарования красоты, ни роскоши чувственной атмосферы... присутствует лишь вялый, неубедительный ориентализм.

Такое же странное музыкальное сопровождение — в ритмодекламации Карташова «Снежинки». Вот текст Д.Бедного:

Засыпала звериные тропинки  
 Вчерашняя разгульная метель.  
 И падают, и падают снежинки  
 На тихую задумчивую ель.

Зимний пейзаж. И от музыки мы ждем чего угодно, кроме... траурного марша. Однако с самого начала звучит именно он:

Медленно

*p*

5

За - сы-па-ла зве-ри-ны-е тро-

5

*p*

8

8

пинки вчс - раш-ня-я раз-гуль-на-я мя - тель.

Однако, это объяснимо. Как? Ответ находим в конце мелодекламации:

Забуду ли народный плач у Горок,  
И проводы вождя, и скорбь, и жуть,  
И тысячи лаптишек и опорок,  
За Лениным утаптывавших путь!

Мелодекламация о похоронах. Снежинки указывают в ней лишь на время года — скорбный январь. Получается, что в музыкальном решении

композитор «забегает вперед», отчего сначала и возникает эмоциональное разногласие текста и музыки. Степанова называет такое смещение в отражении смысла текста «горизонтальным сдвигом».

Подобными сдвигами переполнен «Галилей» Безродной. Текст большого стихотворения П.И.Кичеева изобилует драматическими событиями. Его начало повествует о пытках палачей и отречении ученого. А что в музыке? — Ноктюрн в духе Фильда!

Изнемогая от мученья

Moderato

6

Под страшной пыткой палачей, На акт постыдный отречения Уже согласен Галилей.

*mf*      *pp*

Вначале Безродная будто не замечает слов, когда же появляются изобразительные детали, стихи говорят уже о другом: *доволен судьей сонм пристрастный*. Но гаммообразные минорные пассажи передают страдания, «опоздав» как минимум на 6 тактов:

[Moderato]

Доволен судьей

*11*

Piano



Взаимодействие в мелодекламации двух семантических систем — поэтической и музыкальной — обнаруживает принципиальное сходство со взаимодействием этих систем в романсе. Все *перечисленные особенности семантического синтеза: общий или детализированный подход к отражению текста, смена этих принципов в рамках одного сочинения, все виды художественных несоответствий — такие же, как в романсе.*

Впервые в аналитическом разделе работы мы отмечаем столь *полное совпадение двух родственных жанров*. Причина, вероятно, кроется в том, что семантика относится к надтекстовой области, области порождаемых текстом смыслов. А они живут собственной жизнью и для них не важно, читается текст или поется, совпадает ритмика стиха с музыкальными ритмами, а поэтическая интонация — с музыкальной — или нет. В данном отношении русский классический романс и русская мелодекламация должны быть рассмотрены с общих позиций, на основании единой теоретической платформы.

### *Post scriptum.*

Исследовав различные типы временного, интонационного, ритмического и семантического соотношения в мелодекламации, попробуем на конкретном примере рассмотреть, как они могут взаимодействовать в «живом исполнении». В качестве примера возьмем «женскую мелодекламацию» - «Белую сирень» Вильбушевича на слова Тэффи, записанную актрисой Г. Ледвиной и М. Коллонтаем (фортепиано).

Текст Тэффи отмечен особенно светлыми красками («серебряно-нагие цветы», «белый пламень», «сквозная светотень»). Вместе с этой цвето-звуковой палитрой, где «белый цвет слиянье всех цветов», читающему передается общий характер стихотворения – ностальгический, статично-томный, полный сложных ощущений. Образы светлой сирени и лирической героини не просто объединяются с первого же предложения-утверждения («Я – белая сирень»), провести между ними грань попросту невозможно.

Е.Вильбушевич избирает для озвучивания этих поэтических строк минорную тональность (с-moll), но начинает с облегченно-прозрачного звучания унисонов в высоком регистре.

The image shows a musical score for piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in a minor key (C minor) and 4/4 time. It starts with a tempo marking 'Andante con moto.' and a dynamic marking 'pp legato'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The vocal line is written in a similar key and time signature, with the lyrics 'Я — бѣлая сирень. Медлительно томятъ цвѣты мои, цвѣты серебряно'. The vocal line includes a fermata over the first measure and a 'rit.' marking towards the end.

В полном соответствии с поэтическим текстом, образная сложность которого постепенно усиливается, начальная диатоника обогащается хроматизмами, а заключительные строки («Я в солнце рождена – и в солнце умираю») выделены восходящими «восклицательными» фигурами в партии фортепиано.

Так рождается тонкое музыкально-поэтическое полотно. Обратимся к его интерпретации.

Г.Ледвина читает очень экспрессивно, словно задыхаясь от избытка чувств. В записи особенно слышно, что фортепианное сопровождение

синхронно отражает узловые моменты текста, совпадая с ним в концах строк и строк. При этом текстовая ритмика не оставляет ощущения «подчиненной», она вполне самостоятельна и организуется в соответствии с пунктуацией. Так, например, чтица делает паузу после первого предложения, тогда как в партии фортепиано продолжается движение триолями.

Не менее интересно соотношение инструментальной и речевой мелодики. Если говорить об интонационных конструкциях, то в голосе здесь преобладают интонации усиленного восклицания (ИК-5, ИК-6), которые характеризуются длительным повышением основного тона речи. Возможно, именно благодаря им в некоторых тактах наблюдается буквальное мелодическое совпадение – на одной высоте (конкретно назвать звуки) – у фортепиано и голоса («каждый лепесток – звено *одних оков*» и т.д., или в конце мелодекламации, на словах «я жизни жизнь»). Речевая мелодия становится очень выпуклой, это уже не просто речь, а речевое пение.

Также важны интонации утверждения (ИК-1). Хотя их меньше, они звучат подчеркнуто значительно, особенно – в заключительном оксюморе:

*Я в солнце рождена – и в солнце умираю...*

У фортепиано здесь две восходящие фигуры, в голосе же сначала слышно восклицание, восходящая интонация которого совпадает с фортепианной партией, а затем – резкий спад речевого тона, который звучит противодвижением инструментальной линии.

Конечно, назвать эти наблюдения подробным анализом нельзя. Мы отметили лишь наиболее значимые моменты. Тем не менее, аудиозапись «Белой сирени» неоспоримо доказывает, что возникший в живом контакте с

музыкой звучащий поэтический текст принципиально невозможен в том же виде при обычном декламировании, настолько сильны в нем мелодекламационные привнесения в виде гипертрофированных волн эмоциональных подъемов и спадов, преувеличенного пафоса и подчеркнутой, рельефной мелодизации.

### **Глава 3. О средствах музыкальной выразительности, дилетантизме и мастерстве.**

#### **Выразительные особенности.**

Мелодекламации звучали повсеместно, можно без боязни преувеличения сказать, попадая в категорию массового жанра. Среди композиторов, авторов МД, были профессионалы, чей талант, как драгоценный камень, искусно ограничили фундаментальная школа и мастерство. Их сочинения хороши, но настоящих жемчужин, в которых и слово, и музыка были бы «высшей пробы», взаимно обогащали друг друга, все-таки очень мало. Куда больше — посредственных образцов, написанных в угоду моде и, возможно, забытых самими сочинителями еще до того, как они канули в реку забвения. Это неудивительно, ведь довольно часто мелодекламации выходили из-под пера дилетантов, едва владеющих нотным письмом и с трудом излагающих свои «мысли» на пяти линейках нотного листа. Позволим себе пойти против правил и вначале представить один из худших образцов — «Менестреля» Ф.Боброва на текст А.Майкова. Оправдывает такой шаг массовый характер подобных опусов.

Стихотворение с подзаголовком «провансальский романс» — типичная баллада. Здесь и несчастная любовь, и смерть, тут и романтический ореол тайны: читателю не говорят прямо, что происходит, только намекают. Да и написан этот текст «на старинный манер», короткими двустихиями с повторяющимся рефреном.

Мелодекламация Фомы Боброва с самого начала полна драматизма. Отзвучало вступление и на словах *жил-был менестрель в провансальской земле* появляется музыка, к которой композитор делает сноску, указывая, что это цитата из оперы «Трубадур». Что ж, оправданный ход, хотя мелодекламация Боброва по стилю напоминает скорее не оперного Верди, а «Старого капрала» Даргомыжского.

Поначалу тональности, в которых звучат куплеты, чередуются по «шахматному» принципу — e-moll-E-dur. Выбор лада в том или ином случае

трудно объяснить текстом: не совсем понятно, почему строки о короле должны звучать в мажоре, а о его дочери — в миноре. Но еще более странен вальс, неожиданно возникающий на словах *когда же он* (менестрель – А.О.) *пел, то дрожала она*. Что это значит? Неудачная попытка изобразить волнение молодой девушки или допущенный анахронизм — стилизация пения и игры менестреля? Как бы мы ни ответили на вопрос, очевидно одно — вальс здесь неуместен:

Когда - же он пел, то дрожала она

**Tempo di valse**

Антихудожественные решения в мелодекламации не ограничиваются «случайным» вальсом. К примеру, в момент одной из трагических кульминаций, когда мы узнаем о смерти менестреля (*Погиб менестрель, бедный, вешний цветок, / Король даже лютню разбил сам и сжег*) почему-то дана ремарка *Maestoso* и звучит *A-dur*, хоть и модулирующий в итоге в параллельный минор. Снова недоумеваем: просветление смерти? Торжественный хорал? Или – все же — очередной просчет?

Впрочем, и поэтический текст здесь оставляет желать лучшего: сравнение менестреля с цветком, — дурной литературный штамп, — вполне возможно, «сбивает» композитора с толку, ему хочется чего-то особенного и он... находит это в необычной ремарке *trislamento*, которую даже трудно перевести, поскольку два корня, составляющие ее, в буквально переводе звучали бы как «с печальной грустью»:

Погиб мене- стрель бед- ный, вешний цветок, Ко- роль даже

**Maestoso**

tristamento

лютию разбил сам и сжег...

Каждый стихотворный период сопровождается новой музыкальной фразой, что приводит к эффекту «попурри», нарезки из не самой интересной и достойной музыки, соединенной почти по монтажному принципу.

Как это зачастую происходит в сфере любого популярного жанра, в МД именно «усредненные», малопривлекательные, а порой *откровенно бесталанные опусы*, подобные тому, что был сейчас рассмотрен, *формировали характерные средства и языковые приоритеты*. Из этого, конечно же, не следует, что в безбрежном море МД не встречаются такие, что заслуживают внимания, но приходится констатировать, что они весьма редки и не показательны с точки зрения типических приемов гармонии, фактуры, формы и жанровых пристрастий.

Остановимся на этом более подробно.

Гармония, фактура и форма, наряду с мелодией, ритмом, темпом, тембром, динамикой, входят в число основных музыкальных выразительных средств. Все они сверхважны для музыки, однако, ни в коей мере не умаляя значения прочих, мы избираем предметом внимания именно первые три. О мелодии, ритме и темпе подробно говорилось в предыдущей главе работы, динамические особенности не требуют выделения в отдельный раздел (они

будут разбираться в комплексе с другими выразительными средствами). Наконец, поскольку русская мелодекламация – жанр сугубо камерный, фортепианный (в редчайших случаях к фортепиано добавляется скрипка или виолончель, и уж совсем исключительные образцы — оркестровые мелодекламации), отдельное рассмотрение тембровых особенностей не представляется необходимым.

### § 1. Гармония.

В гармонии МД чаще всего наблюдается та же неумеренность и цветистость, которой грешат тексты. Поскольку образцами и примерами для подражания русским авторам служили мелодекламации западноевропейских романтиков и русские романсы XIX – начала XX веков, гармония большинства МД в целом не выходит за пределы классико-романтической. Наши композиторы любили красочные аккорды: последовательности с медиантовыми соотношениями, всевозможные прерванные каденции и плагальные обороты. Недостаток образования не останавливал погони за «свежими» деталями и «открытиями», которые сплошь и рядом оформлялись безграмотно: в нотах много ошибок: должно быть, сочинители подбирали музыку на слух, а записывали потом «как получится».

Есть в гармонии таких опусов и свой главный герой — уменьшенный вводный септаккорд и, как его составная часть — тритон. Почти ни один мелодекламационный опус не обходится без яркого, внезапного, грозного или, напротив, скользюще-тающего уменьшенного септаккорда.

Вот первый «попавшийся под руку» пример — МД Анцева «Снова я слышу родную лучину». Слова, которые произносятся в ее начале: *Снова я слышу родную «Лучину»... сколько в ней горя, страданий и слез!..* (в музыке — цитата русской народной песни «Лучина моя, лучинушка») звучат, как печальное воспоминание. А дальше гнев и горечь вырываются наружу, дают повод для ведения почти агрессивных уменьшенных септаккордов, на фоне

которых чтец декламирует: *Полно, довольно про горе ты пела... Надо, чтоб песня отвагой гремела, В сердце будила спасительный гнев!*

(Allegro.) (Andante) (Moderato)

*mf* *p* Довольно про горе ты пела. *mf* Прочь этот грустный, унылый напев!

*f* Надо, чтоб песня отвагой гремела. в сердце будила спасительный гнев!

Такие же «мятежные» уменьшенные септаккорды — в «Песне о буреви́стнике» Ренчицкого. Но здесь, в большой и красочной фантазии на прекрасный текст Максима Горького, они как нельзя лучше отражают и «наслажденье битвой жизни» и то, как *буреви́стник с криком реет, черной молнии подобный*; и — почти театрально — завывание ветра, шум моря, грохотание громов. Появление этой гармонии напрямую связано с воздействием фортепианного стиля позднего романтизма. Брамс, Лист, Шопен, Р.Штраус, Чайковский использовали фигурации по звукам уменьшенного вводного как элемент развития. Их примеру следует Ренчицкий.

Иная краска у уменьшенного септаккорда — в «Принцессе Грезе» Артановского. Легкие парящие аккорды-арпеджиато слышны на словах

Люблю мою грезу прекрасную,  
 Принцессу мою светлоокою,  
 Мечту дорогую, неясную... далекою...

Произнесение последней из этих строк сопровождается ремаркой *morendo* и интонацией «хрупкого», «невесомого» тритона:

[Andante]

Люб- лю мо- ю

грё- зу прекра- сну- ю, Принцессу мою светло- о- ку- ю.

Меч- ту до-ро- гую, не- яс-ную, да- лекую...

*morendo*

Другой показательный и небанальный пример – МД «Сумасшедший» Киршбаума. Поэтический текст Апухтина — это монолог человека, балансирующего на грани разума и безумия. Поэт рисует весьма необычную картину: посещение пациента сумасшедшего дома родными. При этом в тексте нет никаких описаний интерьера или людей – все происходящее мы видим глазами узника больницы, от него же узнаем предысторию событий. Развернутый монолог героя, который то мнит себя королем, то вспоминает счастливые дни с семьей, обретает в музыке выразительное звучание.

Один из наиболее впечатляющих его разделов начинается со слов *Ах, Маша, это ты? О, милая моя, родная...* Миг просветления сознания, — герой с нежностью узнает супругу, — сопровождается ярким тональным сдвигом: d-moll- H-dur.

**Quase**

я встречал, имен еще не зная, вас где-то там давно... Ах, Ма-ша, это ты?

*p* *f* *riten.*

**andantino.**

О, ми-ла-я мо-я, родная, до-ро-га-я.

*pp* *molto cantabile*

Это спокойствие кратко и сменяется новым витком драматического развития. Герой вспоминает о дочери: *Ты приведешь ее? Нет, нет, не приводи...* Слова озвучиваются сопоставлением одноименного мажора и минора

Тонкими и свежими гармоническими приемами, детально отражающими текст, привлекают мелодекламации Лисовского. И, хотя фамилия этого композитора и его опусы ныне забыты, смело скажем, что он обладал большим дарованием. В МД «Утро жизни» на слова П.Б.Шелли повествуется о красоте природы на заре человеческого бытия. Почти все музыкальное сопровождение здесь пронизано, словно солнечными лучами, фигурированными аккордами в высоком регистре. Лишь в середине трехчастной формы, отмеченной переходом в низкий регистр, звуковые «тона» немного темнеют.

Чутким отношением к гармонии и ее составляющим выделяются также мелодекламации А.Никольского, в частности, «Статуя», текст которой принадлежит Н.Случевскому. Несмотря на то что в ней не обошлось без

«общих мест» — хроматизмов, передающих атмосферу «тихого и сонного озера» — они искупаются нетривиальными решениями. Так, строки *Как только затеплятся звезды... выходит русалка из вод* удачно озвучиваются фигурацией на D7 с неаккордовыми звуками во второй октаве.

**Andante con moto**

Как только затеплятся звезды, и ночь величаво

сойдет, выходят на землю туманы,                      выходит русалка из вод...

Еще одна «находка» в этом произведении — последовательность аккордов медиантового (малотерцового) соотношения, соответствующая строкам *...Как холоден к ней гладиатор в своем заколдованном сне.* «Заколдованный сон» воина во многом напоминает похожие гармонические обороты в произведениях Н.А.Римского-Корсакова.

[Темпо I]

Как холоден к ней гладиатор в своем заколдованном сне...

Piano

Не утомляя читателя дальнейшим подробным разбором всевозможных гармонических приемов, остановимся бегло только на самых интересных.

МД-колыбельная А.Петрова «Мы заснем»<sup>174</sup> может быть уподоблена гармоническому этюду или «задаче на секундаккорд». От начала до конца (за исключением краткого вступления) здесь звучат нисходящие «линейные» секундаккорды – на остигатном басу, вызывая ассоциации с произведениями Дебюсси или Равеля.

(Очень ласково и нежно)

Умеренно Положи свою милую голову Мне на грудь, И тоску свою жгучую, знойную

\* *sempre* \*

Позабудь!.. Ты устал... Опустись ресницы Длинной лаской на звезды-глаза... Не забыли их звезд

\* *sempre* \*

Почти вся пьеса выдержана на доминантовом органном пункте – словно большой предыкт, разрешенный лишь в конце в последнем аккорде.

«Остинатной» гармонией, на этот раз увеличенными трезвучиями на органном пункте (тонической квинте f-c), запоминается «Песнь осеннего вечера» А.Петрова, исполнять которую следует «с бесконечной грустью».

Очень медленно

еще замедляя

Piano *mf* *p subito* *p*

<sup>174</sup> Обратим внимание на ремарку в издании: «Автор просит исполнителей строго придерживаться его намерения относительно соответствия текста с музыкой, то есть начинать фразы точно в указанных автором местах».

*a tempo* Сердце моё, как по осени цвет  
(С бесконечной грустью)

Наконец, — сказание-былина Петрова-Бояринова «Канут» на слова А.Толстого, чей «национальный колорит» подчеркивается строгой диатоникой, ладовой переменностью и периодически звучащими диатоническими ладами (фригийским **a**, например).

С припевом дубравный сливается гул: "Ой, море, ой, синее море!" К

царевичу славному теща и тесть коварной исполнены злости; изменой хотят они

Еще больше соответствуют стилю народной музыки терцовые дублировки мелодических голосов.

Во многих случаях, как в последнем из приведенных примеров, гармонический язык мелодекламаций напрямую зависел от их жанровой принадлежности. Остановимся подробнее на наиболее распространенных жанрах, целостный облик или отдельные признаки которых проявились в МД.

## §2. Жанры.

Особенно был «любим» композиторами вальс. Черты изысканности в нем как правило проявляются в мелодии, расцвеченной хроматическими проходящими, вспомогательными звуками, предъемами. А вот аккомпанемент строился зачастую на смене тоники и доминанты, середина же затрагивала лишь самые близкие тональности. Примеров множество. Вот некоторые из них.

Г.Бирюков «Весной» (сл. Буланиной):

Moderato

*mf* Вот ранние плоды, вот веточки с цветами

Е.Вильбушевич «Ландыши» (сл. В.Башкина):

[Allegretto]

Piano

От луча горячего, и от ветра бурного  
боязливо прячетесь вы под ели темные.

А.Архангельский «Виктория регия» (сл.И.Северянина):

[Andante]

Ты при- дёшь, из- ны - вы- ю от не- ги я

Впрочем, есть, конечно, и вальсовые мелодекламации, «устроенные» сложнее. Таков, например, «Старинный вальс» того же Архангельского на слова М.Лохвицкой. Многострочное стихотворение разбивается внутренней границей на две части: вначале описывается сам старинный танец, а затем — волнение героя, который его услышал. Музыкальная форма двухчастна. Первый раздел— элегический минорный вальс, мало чем отличающийся от тех, что только что были приведены. Но дальше, со слов *Этот вальс мне напомнил сгорающий день, золотисто-румяный закат*, всё резко меняется. Вальсовое движение остается (при смене размера с  $\frac{3}{4}$  на  $\frac{6}{8}$ ), но это уже не танец в прямом смысле слова, это скорее некая рефлексия, воспоминание о нем:

Andante, quasi improvis

Э тот вальс мне на-помнил сго

ра-ю-щий день, Зо ло ти- сто- ру- мя- ный за- кат.

А вот в трехчастной мелодекламации-вальсе Лисовского «У старого пруда», в тексте которого лирический герой, стоя у водоема, вспоминает прошлую любовь, удалась средняя часть: здесь, словно отзвук воспоминаний, появляется тема цыганского романса «Очи черные». Именно Лисовский заставляет нас обратить внимание на первожанр этого шлягера – вальс. Его введение оправдано словами *Из хмурого дома вальс грустный, старинный несетя, как прежде, ко мне.*

Из хмурого дома вальс

грустный, старинный Несеся, какъ прежде, ко мнѣ.

По популярности с вальсом порой соперничали старинные жанры. Причина обращения в мелодекламациях к менуэту, гавоту или буре, конечно, тоже кроется в текстах, одной из любимых тем которых были балы галантной эпохи. Что же до музыки, — композиторы могли написать как оригинальный текст, так и адаптировать для чтения уже имеющиеся пьесы (менуэт Боккерини, например). Разумеется, более интересен первый случай.

Две по-настоящему замечательные мелодекламации «в старинном стиле» М.Багриновского (на тексты Андрея Белого) написаны в духе музыки Глюка, комических опер Моцарта или интермедии «Искренность пастушки» из «Пиковой дамы» П.И.Чайковского. «Объяснение в любви» — грациозный менуэт. Композитор точен в выборе жанра – стихи полны атрибутивных подсказок из придворной жизни XVIII столетия: *красавица с мушкой на*

щёчке, маркиз в привычно заученной роли... в лазурном атласном камзоле, и, главное, клавесин, о котором прямо говорится в тексте. Музыка не уступает изяществом слову. Впрочем, она дана в несколько ином эмоциональном ключе. Стихи Белого откровенно ироничны, а вот Багриновский, если иронизирует, то делает это «весьма галантно» и с самым серьезным «выражением лица»:

**Alla menuetto**

The musical score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system is a piano introduction marked 'p' (piano). The second system begins with a vocal line marked 'pp' (pianissimo) and includes the following lyrics:

Сияет роса на листочках,  
и солнце над прудом горит,

Красавица, с мушкой на щечках,  
как пышная роза сидит

Вторая «старинная» мелодекламация этого автора, «Ссора», — удачный пример жанровой эклектики: чередования близких по характеру движения, но все-таки разных танцев — гавота и мюзета. Это, кстати, накладывает отпечаток на форму, которую можно определить как рондо, где эпизодами являются две мюзетные «вставки».

Порядок введения танцев несложно объяснить — в стихотворении описываются забавы детей, которые шалят, увлекаются то одним, то другим, зная, что их не видит строгая гувернантка. Потому вначале — подвижный минорный гавот с многократным повторением одной фигуры. Возникающие в пятом такте «альбертиевы басы» создают фон для прелестной темы с игривыми форшлагами на разные интервалы, включая нону, малые и уменьшенные септимы:

**Alla gavotto**

*p leggiero*

8<sup>va</sup>-1

5

Но как только наступает угроза появления гувернантки, девочки  
 ...сядут на скамейку, подобрав жеманно юбки,  
 На песок поставив лейку и сложив сердечком губки,  
 а гавот сменяется мюзетом в одноименном мажоре, с иной фактурой и  
 дублировками мелодической линии в дециму:

**Alla musetto**

сидят на скамейку, подобрав жеманно юбки, на песок поставив

Piano

лейку и сложив сердечком губки.

5

Звуки блестящего полонеза слышатся в сочинении Бурковского  
 «Гремела музыка»:

Гремела музыка. Горели ярко свечи. Вдвоём мы слушали, как шумный длился бал.



По характеру оно напоминает эпизоды в полонезах Шопена, но у Бурковского, конечно, темы не столь протяженные и развернутые.

Не всегда в «старинных» мелодекламациях жанровый прообраз точно определим. Не получается его установить в МД «Я вас не понял» Игнатьева, текст которой

*Я вас не понял, вы мне казались,  
Казались милым существом.  
Вы так приятно улыбались,  
Ваш взор горел любви огнем.*

сопровождается музыкой, стилизованной под старинную, но без четкого жанрового аналога.

Муз. П. П. Игнатьева.

*Allegretto grazioso.*

Я вас не понял. Вы мне казались, Казались милым существом

*Piano.* *p*

Вы так приятно улыбались Ваш взор горел любви огнем.

*m. g.*

Что только не встретишь, перелистывая страницы мелодекламаций! Неожиданности – на каждом шагу. Но, опять же, чаще всего их появление

провоцируется текстом, как, скажем, в опусе Петра Рукина «О, слушайте», на титуле которого отпечатано: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». Этот лозунг дополняется эпитафией, правда, взятым не из трудов коммунистических лидеров, а из Притч Соломона: «Слушайте, слушайте, потому что я буду говорить важное и изречение уст моих – правда».

В музыке этой мелодекламации тоже много пафосной эклектики. Но самое интересное, пожалуй, псевдополифония строгого стиля (ремарка *alla Palaestrina* в нотном тексте).

**Alla Palaestrina**                      О, слушайте те, кто в тумане бредет, кто

ищет и тщетно спасения ждет, О, слушайте, слушайте, братья напевы бессмертной любви  
мои,

Увы, стилизация едва ли удалась. Остается лишь недоумевать, какой из жанров «копировал» автор: мессу? мотет? мадригал?

Как далеки от «старинных» и «танцевальных» мелодекламаций те, что написаны в духе салонной, ресторанной музыки! Они, как правило, лишены изящества вальсовых или стилизованных МД, их гармонии просты, а музыка подчас вульгарна. Из лучших образцов, конечно, «Сильнее смерти» Блантера (сл. Н.Никера). И выбор тональности – d-moll, и пунктирный ритм сопровождения, и синкопы в мелодии, и гармонии, всё напоминает о «Хабанере» из «Кармен», но не способно оттеснить на второй план другую жанровую ассоциацию — типичное ресторанное танго:

**Lento**

Piano

1. Есть в Ба-та-ни-и ма-ле-нький дом

5  
за ок-ра-и-ной в по-ле пус-том, в э-том до-ме в две-над-цать ча-сов

Среди особо почитаемых авторами МД жанров – марш во всех его существующих разновидностях. Например, в красочно изданной МД «Богатырский бой» (музыка Пергамента) объединены траурный и триумфальный марши. Переход от скорби и страдания к ликованию в данном примере абсолютно логично вытекает из сюжета (аллегорическая битва Голода с Красным Всадником и победа последнего):

Не на жизнь, а насмерть бьются  
 Богатырь с богатырем.  
 Если Голод одолеет –  
 Все бесславно мы помрем.  
 Если ж саблей Всадник Красный  
 Череп Голоду снесет, —  
 Всех убогих, всех голодных  
 Он от гибели спасет.

В количественном отношении, пожалуй, наиболее многочисленную группу составляют мелодекламации-«романсы». Их множество, удачные образцы среди них подобны золотым крупинкам, затерянным в песке. Из них — МД «В ночь летнюю» Вильбушевича. Ее создание было вдохновлено замечательным стихотворением Тургенева, в котором оживает мир

обволакивающей тишины, очарование ночной летней природы и тонкая интимность полувзглядов, невысказанных слов, осторожных жестов. Длинные поэтические строки и сложно устроенные строфы (серьезное препятствие для романса, но не для МД) придают этому тексту дополнительную изысканность:

В ночь летнюю, когда, тревожной грусти полный,  
От милого лица волос густые волны  
Заботливой рукой  
Я отводил — и ты, мой друг, с улыбкой томной  
К окошку прислонясь, глядела в сад огромный,  
И темный и немой...

Музыка Вильбушевича проникновенна и поэтична. С первых тактов возникает целый «букет» множественные ассоциаций: «О чем в тиши ночей» Римского-Корсакова, «Шепот, робкое дыханье...» Балакирева, «Вертоград» Даргомыжского и, главное, романсы Рахманинова. Трудно назвать конкретные примеры, но «ароматом» его музыки оваяно здесь все, а гармония «рахманиновской» субдоминанты становится лейтаккордом:

Andante sostenuto

Piano

То, что Вильбушевич ориентируется на Рахманинова, объяснимо несколькими причинами: и популярностью рахманиновских романсов, и

очевидной влюбленностью в них самого Вильбушевича, и, наконец, его то ли наивным, то ли смелым стремлением быть похожим на своего великого современника. В музыке этой мелодекламации есть созерцательность, тончайшая импрессионистская звукопись, благородная и сумрачная строгость, совсем в духе гениальной бунинской «Ночь печальна» Рахманинова.

Важно, что эта МД — одна из лучших у Вильбушевича и одна из лучших русских МД вообще, — принадлежит к романсовому типу, тому, в котором вокальная и фортепианная партии имеют разный музыкальный материал, а линия голоса не дублируется в аккомпанементе. Зато последний «расцветает» звуками соловьиных трелей:

[Andante]

и песни соловья гремели жалобно в тени густой

Движение замедляется, когда в тексте появляются слова о молчании (*я отвечать хотел, но, странно замирая, погасла речь моя...*):

[Andante sostenuto]

Я отвечать хотел, но, странно замирая, погасла речь моя...

В момент описания ночного холода, когда происходит объяснение героев, звучит красивейшая и такая «рахманиновская» тема!

[Andante sostenuto]

Ночному холоду предав и грудь и руки, ты долго слушала рыдающие  
звукИ. И ты сказала мне к таинственным звездам подняв свой взор унылый

Необычайную любовь в свое время снискала еще одна мелодекламация Вильбушевича — «В моем саду мерцают розы белые». Это был настоящий шлягер, несмотря на то, что написан он на весьма слабый текст Бальмонта. Музыка же хороша, отчего опус Вильбушевича следует признать убедительным примером того, как она способна облагородить слово.

Текст начинает декламироваться сразу, без вступления. Подвижный аккомпанемент (*Allegretto sostenuto*) носит легкий оттенок танцевальности, которая была бы более явной, если бы не постоянная смена размера.

Композитор до самого конца подчеркивает членение текста на строки, но благодаря игре с метром и размером ему удастся избежать «квадратности», часто так обедняющей образцы романсовой музыки.

*Allegretto sostenuto*

В моём саду мерцают розы белья, мерцают розы белья и

Мелодекламации Серебряного века во множестве вариантов трактуют популярные жанры романтических фортепианных миниатюр: экспромты, прелюдии, ноктюрны. Часто композиторы сами указывали жанровую принадлежность МД, как, например, это сделала Е.А. в МД-экспромте «Говорят, я мила», написанном на слова Т.Щепкиной-Куперник и ей же посвященной.

Музыка и слово соединены здесь по принципу слог-нота, слова полностью можно пропеть (мелодия дублирует все ударения, есть затакт и т.п.). В целом же, это очень светлая и, хотя непритязательная, но приятная пьеса.

Музыкальный фрагмент из «Говорят, я мила» (Экспромт) Е.А. в 6/8 такте, тональность Б-бемоль мажор. Музыка и текст соединены по принципу слог-нота.

Гово - рят, я ми- ла. Гово - рят, что мой взгляд то го-  
 лу бит, то жжет, как огнем. Звонкий смех мой ве-сель-ем зву-  
 чит го-во-рят... Ты не любишь? так что же мне в нем!

Музыкальные детали: *Moderato*, *p*, *rit.*, *f*, *mf*, *tr*.

На одном жанровом «полюсе» мелодекламаций — миниатюры, на другом же — масштабные фантазийные произведения сквозного развития, в которых чаще всего встречаются жанровые «миксты». Из удачных и интересных примеров сосуществования в одной мелодекламации разных

жанровых моделей — «Три счастья» Н. Миклашевского. Сначала — словно бы прелюдия со скрытой вальсовостью (на второй странице появляется переменный размер 4/4 – 3/4)

**Allegro giocoso**

*marcato, ma molto leggero*

Далее — собственно сам медленный, задумчивый вальс в d-moll (*Нет цветов, их давно оборвала осень жадной рукой*)

**Lento doloroso**  
Нет цветов, их давно оборвала

Осень жадной рукой И покров золотой По увядшей траве разбросала

Наконец, quasi барочное Grave в Es-dur появляется во время описания зимы: *Лес убило дыханье мороза. В белоснежных цепях, на поникших ветвях*

он хорош, как погибшая греза. Это Grave не столько печальное, сколько торжественно-величественное.

The image shows a musical score for piano. The top system includes a vocal line with lyrics: "льются тихие, светлые слезы." and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics: "дыханье мороза. В белоснежных цепях, На поникших ветках Он хорош". The score includes markings for "Piano", "Grave", "p", and "molto legato".

### §3. Фактура.

Сильнейшим средством выразительности в МД является фактура. О ее различных видах неоднократно говорилось в предыдущих разделах работы, потому, не повторяя сказанного, добавим несколько важных замечаний.

В целом, типы фактуры можно систематизировать по тому же принципу, что в романтических пьесах и романсах. В самом общем плане это фигурации фантазийного характера (как в МД «Волна» Юрасовского и Адамова, в «Принцессе Грезе» Артановского), мелодия с аккомпанементом (в «танцевальных» мелодекламациях и не только), фактура в духе разработок Листа или Шопена, с активным тематическим и тональным развитием, построенным на общих формах движения.

Фактурное решение во многих случаях зависело от того, насколько хорошо композиторы владели инструментом. Примеров, когда разные мелодекламации одного автора написаны с применением одного приема игры, немало. Причем посредственное владение инструментом не останавливало композиторов в выборе текстов, из-за чего возникали

стилистические, фактурные и другие несоответствия. Весьма распространенный случай, — простота гармонической и мелодической составляющих при довольно развитой, на первый взгляд, фактуре. Такова МД «Встретил тебя» Ильинской-Комаровой, четыре (!) страницы которой выдерживаются на трех аккордах — тоническом, уменьшенном и доминантовом. Автор пытается нивелировать гармоническую скудность разнообразными фактурными приемами, но даже они не спасают, ибо представляют собой типовые модели:

Встретил тебя и на миг предо мной

Юность      мелькнула

Конечно, не всех сковывали техническая сторона, отсутствие школы и композиторского дарования. Мелодекламации Вильбушевича, Гнесина, Ренчицкого, Лисовского... — список неполный — содержат разные, а главное, к месту примененные типы фактуры, свидетельствующие о высоком профессионализме этих авторов.

В светлой, радостной, порывистой мелодекламации П.Ренчицкого «На простор!» (само ее название звучит как призыв) от начала до конца выдерживается один тип фактуры. Перед нами миниатюра, характер движения в которой соответствует экспромту.

**Allegro moderato** (♩ = 116) Все звончей,

все дружней, Все оковы разбив,

Непрерывный гаммообразный бег шестнадцатых на фоне более медленной фигуры «останавливается» лишь в самом конце, на словах *Зреет утро вокруг*, когда в музыке появляются арпеджированные аккорды и расходящееся движение в партиях правой и левой рук: расширяется диапазон – все ярче алеет рассвет нового дня.

[Allegro moderato] Зреет утро вокруг!..

6

Использование фигуры как единого фактурного приема характерно для большого числа произведений. Среди них немало тех, где фигурация поэтизирована, как в «Лазурном царстве» А.Аренского, от начала до

последних тактов сохраняющем один тип фактуры и настроение все нарастающего ликования.

Аккордовая фактура. Ее включение по большей части связано с темой молитвы, или упоминанием о звучании хора. Менее распространенный случай встречаем в МД «Гимн Сафо» Тидемана на текст неизвестного поэта. Стремление «начертать» музыкой образ античной поэтессы-чтицы побуждает композитора начать с полнозвучных аккордов, на фоне которых, словно под звуки лиры, и начинается декламация:

Вечно юная, вечно прекрасная,  
Я зову тебя с страшной мольбой.  
Не терзай, Афродита всевластная,  
Истомленного сердца тоской...

**Moderato maestoso**

Вечно юная, вечно прекрасная

Иные фактурные решения — в мелодекламациях-вальсах и тех опусах, что допускают как чтение, так и пение. Преимущественно они выдержаны в гомофонно-гармонической фактуре, а их мелодическая линия не просто влияет, но жестко диктует мелодизацию текста, приобретая значение, тождественное вокальной партии в романсе. Именно такой случай, помимо рассмотренных прежде, — МД «Розы» Киришбаума (слова К.Р.) с

подчеркнутым фактурным разделением на мелодию и сопровождение, которое сохраняется до самого конца.

Во дни на - деж-ды мо- ло- до - ой

Во дни без- о- бла - чной ла -

legato  
f  
cresc.

зу - ри

Нам не - зна - ко - мы бы - ли бу - ри

sf  
ritard.

Мелодекламация А.В. «Комедия наша», — яркий пример использования стереотипных фактурных моделей. Музыка этого опуса, предполагавшего театрализованное исполнение (о чем вновь узнаем из обложки), «соткана» из таких моделей, как и его текст. Это приводит к тому, что, при всем пафосе стихов, гневно осуждающих современное авторам общество и его пороки, «Комедия наша» из злободневной сатиры превращается в пародию.

Риторический пыл поэта Юга (очевидно, поэтический псевдоним) обращен к «юношам». Вопрос: *куда спешите?* сопровождается маловыразительной мелодией, но... уже через шесть тактов, на словах *и точно как шальные*, слушателя большое ждет фактурное «потрясение»: стремительный нисходящий пассаж по звукам хроматической гаммы, продолженный секвенцией (*вы кружитесь*). В ее звеньях отчетливо прослушивается гармония уменьшенного септаккорда.

[Moderato  $\text{♩} = 60$ ]

и точно, как шальные, Вы кружитесь вокруг

И хроматическая гамма, и секвенция, пришедшие в МД, по всей вероятности, из романтических разработок – постоянные «действующие лица» жанра. Они встречаются настолько часто, а их вариативность от произведения к произведению столь незначительна, что позволяет говорить не просто о банальности, а о вульгарности.

Столь же унылое впечатление возникает от продолжения этой «Комедии», «раскрашенного» подчеркнуто театральными, «роковыми», тремоло и «суггестивными» тиратами:

[Moderato  $\text{♩} = 60$ ]

Нет! Прочь от вас!

Среди типовых фактурных решений очень редко, но все же встречаются полифонические элементы. Конечно, об имитационной или подголосочной полифонии в полном смысле нельзя говорить ни в одном произведении. То, что есть, – скорее намеки, попытки полифонизации. Причиной отсутствия в мелодекламациях фугато или развитых подголосков (в опусах, текст которых связан с русской песенной традицией) вернее всего считать саму эстетику жанра, не предполагающего композиционной сложности. Полифонической техники, как таковой, нет, но композиторы могли «намекнуть» на присутствие полифонии ремарками, — как Петр

Рукин, написавший *alla Palaestrina* над первой строкой МД «О, слушайте!», но, тем не менее, стилизации палестриновской полифонии так и не представивший.

Верх сложности — имитации. Один из немногих примеров — МД украинца В.П.Солуха «Это было давно», посвященная памяти Шопена. Несколько имитаций в начале этой пьесы

[Allegro assai]

забыло...                      Это было давно...                      Я не помню, когда это было...

перерастают в довольно протяженную (3 звена) каноническую секвенцию:

Но взглянусь, нет, не ты!..                      Это было давно...

Я не помню, когда это было,                      Но бессонные ночи, но думы...

А вот в мелодекламации с интригующим названием «Credo» (того же автора) ожидания слушателя не оправдываются: и характер движения, и гомофонно-гармоническая фактура, и включение выписанной «каденции» говорит о жанре экспромта или фантазии. Впрочем, эти приемы оправданы, ведь и в поэтическом тексте мотив церковной молитвы отсутствует. «Кредо» здесь чисто романтическое — свобода, восторг, любовь.

Я хочу, милый друг, любоваться с то-бой и звездами и

**Presto**

алой денницей.

**Moderato**

Я хочу быть твоею

Фактурные приемы в мелодекламациях неотделимы от других средств выразительности. Они находятся в тесной связи с гармоническими, мелодическими, ладотональными особенностями этих опусов и, в конечном счете, их формами.

#### §4. Форма.

Формы мелодекламаций Серебряного века разнообразны. В самом общем плане здесь можно выделить несколько типов: простые или сложные двух- и трехчастные формы; краткие формы сквозного строения; развернутые сквозные текст-музыкальные формы, нередко разделенные на несколько частей; формы с чертами рондо; куплетные формы (куплеты).

Более всего распространены в мелодекламации двух- и трехчастные, а также лаконичные сквозные формы. Частота их использования вновь говорит о преимуществах МД романсу. Крупные текст-музыкальные композиции — наследие, с одной стороны, немецкой мелодекламации-melodram, а с другой, — музыки к драматическому театру. И в мелодраме, и в сопровождении к спектаклю музыкальная сторона всецело подчинялась тексту, как правило, очень объемному, со сквозным сюжетным развитием. Формы на основе рондо (как, впрочем, и некоторые трехчастные) в большинстве своем пришли

в мелодекламацию из романтических фортепианных миниатюр: различных танцев, экспромтов или даже этюдов. Кроме того, появление форм с чертами рондо зачастую «продиктовано» текстом (в стихотворении в прозе «Как хороши, как свежи были розы» И.Тургенева заглавная строка – это текстовый рефрен, который оформляется Аренским в рефрен музыкальный). Гораздо более редки в мелодекламациях куплетные формы. Встречаются они в произведениях конца первого-начала второго десятилетий XX века и можно предположить, что перекочевали в этот жанр из комических куплетов, звучавших в кабаре, или патриотических песен предреволюционной поры.

Наконец, отметим то, чего в МД нет — ни одного случая применения сонатных и вариационных форм. Первые, вероятно, не прижились в силу своей сложности, как не прижились они, несмотря на пару исключений, и в русском романсе. Вариации в чистом виде тоже не встречаются, однако вариационный метод развития является одним из излюбленных приемов композиторов-мелодекламаторов.

Следует особенно подчеркнуть, что выбор формы в мелодекламации **всегда напрямую зависит от поэтического текста**. Именно особенности стихотворения (скажем, наличие в нем рефрена, повторности первого и последнего четверостиший или, напротив, сквозного развития образа) предписывают композитору форму музыкального целого.

Чтобы понять, как под воздействием слова рождается форма мелодекламации, обратимся хотя бы к опусу Оскара Потокера «Две труженицы». В стихотворении В.Лихачева противопоставляются две героини. Первая – барышня. Ее *modus vivendi* — балы, развлечения ночи напролет. Вторая героиня — швейка, живущая *в том же самом доме, но гораздо выше, в маленькой убогой комнатке под крышей...* Обе они «трудятся» до полного изнеможения, что автор особенно подчеркивает, приводя и в конце первой части (о барышне), и в конце второй (о швейке) одинаковый итог-воззвание – *Дай ей сил на этот труд тяжелый, Боже!*. В поэзии подобные примеры, когда одни и те же слова наполняются

диаметрально противоположным смыслом, найти не просто. Этот рефрен соблюден и в музыке.

Форма же пьесы – не рондо, а сложная двухчастная. Следуя за текстом, композитор наделяет каждую из героинь своей темой. У «труженицы»-барышни это, конечно, вальс:

[Tempo di Valse]

Барышня, с рассвета воротившись с бала,



У труженицы-швейки – лирическая тема, построенная на варьировании одного мотива и звучащая в сопровождении трели-остинато, которая «живописует» монотонность работы швейной машины. Вспомнил ли композитор о «Гретхен за прялкой» Шуберта, сочиняя эту музыку? Или вернее будет расслышать в этой монотонности веяние зарождающегося конструктивизма? Сложно дать однозначный ответ.

[Tempo I]

В том же самом доме, но гораздо выше, в  
маленькой убогой

Piano



комнатке под крышей, обитала швейка. Уж перевалило за полночь.

Текстово-музыкальный рефрен отличает хоральный склад. Величественные октавные дублировки в низком регистре напоминают о звучании церковного органа:

[Tempo I] "Дай ей сил на этот труд  
тяжелый, Боже!"

Piano

Более простые случаи двух- или трехчастных форм встречаются во множестве мелодекламаций Ф.Боброва, Е.Безродной, Н.Игнатьева, А.Егорова, Н.Киршбаума, А.Петрова и других композиторов, для которых сочинение мелодекламаций стало данью моде и возможностью снискать краткотечную славу.

Появление в мелодекламациях куплетов – довольно большая редкость. Влияние «легкой» музыки кабаре и оперетт, из которой и был заимствован этот тип формы, заметно в «Фиалках» Винцента Розе. На обложке издания нот указано, что исполнялось это произведение многократно и с огромным успехом. Текст его (комические куплеты Ирины Куниной) рисует чисто французскую мизансцену: малютка Клод продает фиалки в кафе и ждет студента, который приходит «пить абсент». Однажды она застаёт возлюбленного с другой и решает отомстить: перчит фиалки для дамы.

Эта полусмешная-полудраматическая история рассказана в шести куплетах, припевом к которым становится «песенка Клод» (*Купите фиалки, букет десять су*). В ней от начала до конца соблюден романсовый принцип (слог-нота). Легко догадаться, что повторение слов, — они наверняка сразу запоминались слушателям, — давало возможность артисту-чтецу варьировать манеру исполнения: то петь, то говорить.

[Moderato]

Ку - пи - те фи - ал - ки бу - кет де - сять

Piano



### Мелодекламации-аранжировки.

Обработки фортепианных пьес и использование их для чтения— явление довольно привычное для мелодекламации. Составители таких опусов заимствовали как музыку XVII—XVIII столетий, так и более современную. Эти мелодекламации назывались по-разному: аранжировки, обработки, фантазии, подтекстовки... Как правило, подобные названия не ставили целью отразить специфику музыкально-поэтического синтеза вновь созданных опусов, а лишь обозначали вторичность в нем слова. Там не менее, можно выделить несколько видов мелодекламаций на уже существующую музыку:

— *мелодекламации «составленные»*, то есть те, в которых заранее написанный текст соединяли с известным музыкальным произведением.

— *пьесы, адаптированные для чтения*, фортепианные произведения в этих случаях значительно упрощались (например, переносились в другую тональность или лишались некоторых фактурных пластов).

— *пьесы «для фортепиано с надписанным текстом»*, *аранжировки, обработки и т.п.* Вербальный текст к таким сочинениям, вероятно, писался *prima vista*, с листа, точнее «к листу» — он не был подготовлен заранее. К сожалению, реконструировать процесс создания подобных опусов невозможно, — не сохранилось никаких источников. Но, вероятнее всего, к записи популярного (хорошо известного и нетрудного для исполнения) произведения над нотной строкой приписывались слова, более или менее подходящие по характеру. Спрос в этом случае, конечно, порождал предложение: интерес к мелодекламации, с одной стороны, и популярным

композиторам, с другой, побуждал издателей создавать гибриды прекрасной музыки и плохого текста, не удовлетворявшие никаким эстетическим требованиям.

Мелодекламации-аранжировки демонстрируют самые разные пристрастия музыкантов: от пьес XVIII столетия до произведений самих чтецов-мелодекламаторов, рассчитанных изначально только на фортепианное исполнение. Таковы опусы Горяиновой-Энери – загадочной леди Серебряного века, которая сочиняла фортепианные пьесы, а потом дописывала к ним текст, превращая в мелодекламации.

Порядка двадцати мелодекламаций, выпущенных разными издательствами, представляют собой пьесы, адаптированные для чтения, а в ряду композиторов здесь громкие имена Ж.Б.Боккерини, Ф.Ж.Госсека, К.Д.Диттерсдорфа, Ф.Шопена, Р.Шумана и Э.Грига, Ф.Мендельсона.

Пьеса К.Диттерса фон Диттерсдорфа «Пьеро и Кассандр» с подтекстовкой К.Я.Голейзовского — изящный и танец. Речь в ней идет о персонажах комедии дель арте и французского ярмарочного театра: Пьеро, Пьеретте, Кассандре. Поначалу Пьеро склонился на «мрамор туманно-лиловый» и пишет сонет. Но адресата нет... При виде соперника-Кассандра Пьеро волнуется, однако бутылка со спиртным проясняет дело: Кассандр явился с мирными намерениями. *И снова на мрамор склонился Пьеро.* Театральная сценка заключена в лаконичную трехчастную форму (в конце – точный текстовый повтор), что соответствует форме музыкальной – с репризой *da capo*. Атмосфера грациозной музыки XVIII столетия, присутствие комических персонажей позволяет говорить об этой небольшой аранжировке как о театральной пьесе, рассчитанной на одного актера-чтеца. Она посвящена известному артисту В.В.Максимову.

Очень похожи на эту обработку Диттерсдорфа мелодекламации на музыку Боккерини и Госсека.<sup>175</sup>

Титульный лист мелодекламации, использующей музыку Ф.Мендельсона, оформлен более чем претенциозно. Название гласит: «Несколько слов на 14-ю песнь Мендельсона, слова Ф.А. Щербинина», причем «четырнадцатая песнь» и фамилия композитора написаны мелким шрифтом, в отличие от широких, на всю страницу, заглавия и имени поэта. Внимательный взгляд заметит небрежность издателя: не указан опус музыки, на которую положен текст. В остальном мелодекламацию на песню без слов Мендельсона можно охарактеризовать как лаконичную, легкую, приятную багатель. Текст вполне в духе музыки, не противоречит ей семантически, не нарушает ее ритмической структуры. Это опус с набором изящно рифмованных слов, идеальный для домашнего исполнения:

Более масштабное произведение — тоже на музыку Мендельсона — МД «Баркарола» со словами Павла Ловинского. В тексте, воспевающим красоту и романтику венецианских гондол, немало аллюзий на известные стихи русских поэтов. К примеру, А.А.Фета:

(Ловинский) Дремлют колонны священного Марка      (Фет) Дремлет лев святого Марка.

Найденный Фетом образ спящего льва (христианского символа Святого Марка) — представить легко. А вот как могут спать колонны, — не очень понятно.

Текст небрежно «наложен» на музыку, зачастую он «запаздывает», как в строке *Зыбь поднялась по каналу в волненьи*: никаких фигураций в сопровождении. Они были раньше:



<sup>175</sup> Они рассматривались в других разделах работы.





Даже по приведенному краткому примеру видно, как «много слов» в фантазии М.Магр. Это развернутый монолог, поэтическая исповедь, положенная на лаконичную музыку в характере послесловия. Возможно, столь развернутый текст – попытка авторов снять противоречие, которое они интуитивно чувствовали: плотность художественной «информации» в пьесе Шумана, при всей ее краткости, очень велика.

Другой «Traumerei» — «Пожелание», слова Зигмунда Красинского — образец польской мелодекламации. Очевидная схожесть польских и русских слов позволяет заключить, что по характеру эта аранжировка близка уже рассмотренным сочинениям на музыку Р.Шумана.

Пьесы Шопена, используемые аранжировщиками, – это, преимущественно, прелюдии и вальсы. Не обойден стороной и знаменитый «траурный марш» — медленная часть Второй фортепианной сонаты. Есть как минимум два варианта его подтекстовки: П.Ловинским («из Уейского») и С.Надсоном. В обоих случаях описывается погребальное шествие со всеми его атрибутами. У Ловинского «унылый звон», «ряд монахов в черных рясах», «факел мрачный, факел смерти», колесница с гробом, в котором покоится возлюбленная героя и – в том же стиле — финал. На деле – трагикомический, хотя автор, конечно, стремился к другому эффекту:

Я свалился, как былинка, коль ее подкосят...

Меня взяли и уносят... О, куда уносят?..

Текст Надсона предлагает иной, более корректный взгляд на «мрачный день». Здесь больше рефлексии и меньше описательности. Все глагольные формы в прошедшем времени, как воспоминание о прежних днях. В среднем разделе (трио шопеновского марша) герой обращается к возлюбленной:

Спи спокойно, моя дорогая,  
Только в смерти желанный покой,  
Только в смерти ресница густая  
Не блеснет безнадежной слезой....

Музыкальная и поэтическая форма марша совпадают: реприза не выписана и, вероятно, da capo марша предполагает повторение текста.

Следует добавить, что в обеих мелодекламациях на траурный марш текст, безусловно, вторичен – не только по факту написания, но, главное, по качеству и значению. И если марш на слова П.Ловинского все же предполагалось исполнять именно как сценическую мелодекламацию, то во втором случае текст был всего лишь неким дополнением, «подарком» музыканту любителю. Марш для удобства транспонировали в a-moll, а в заголовке указывалось: «ad libitum со словами С.Надсона для мелодекламации». Кошунственная транспозиция даже не удивляет – дилетанты в этом виде творчества процветали не только в области сочинения, но и в исполнении.

Прелюдия Шопена c-moll (op.28 №20) подтекстована князем Ф.Косаткиным-Ростовским. И, хотя в тексте не найти поэтических откровений, он не противоречит музыке: строка *дальше и дальше унылые звуки* совпадает с *pp*, фраза *вечная память во веки веков* оказывается более чем подходящей для завершения этого, по сути также похоронного, марша.

Слышите ль жалобный звон погребальный      Двигутся люди толпою, рыдая,      В душу врываясь волною печальной

**Largo**

Piano *mf*

Пенья несется... вдали замирая      Вот уходя по дороге широкой      Скрылась из виду толпа в отдаленьи

*p*



которой подобрал Шебуев. Трудно найти менее удачный опыт совмещения слова и музыки. В произведении Грига – благородная печаль, в «творении» Шебуева – «грустные глазки, печальные глазки», которые всю ночь «мерещутся» лирическому герою. Чуть лучше выглядит второе четверостишие, повествующее о «мерещущемся голосе»: основная тема элегии в это время звучит в нижнем регистре, действительно напоминая человеческий голос, правда, никак не женский.

Гораздо лучше слово и музыка сочетаются в другой мелодекламации — «Весне» на музыку ноктюрна Э.Грига со словами А.Апухтина. Строки о *волшебных словах любви и упоенья* находятся в полной гармонии с «волшебством» мелодического откровения Грига.

[Allegro appassionato (M.M.♩ = 84)] Волшебны - е сло - ва любви и

Piano

упоенья \* Услы - шал, наконец, из милых уст твоих

*Шум, и говор, и движенье, солнце, горящее «все сильнее» «совпадают»* с нарастанием лирической экспрессии, а в момент первой музыкальной кульминации звучит призыв: *О, сбрось последний снег, / Растай, растай скорей!* Свободное, произвольное соотношение слова и музыки здесь меняется на принцип слог-звук, благодаря чему речь буквально выпевается.

Как уже говорилось, кроме использования музыки признанных классиков композиторы-мелодекламаторы приспособивали для чтения стихов свои собственные фортепианные пьесы. Из их числа — аранжированные МД Горяиновой-Энери фортепианные миниатюры, очень шопеновские по духу и стилю. Чувствуется, что текст в них приписан позднее: его соотношение с музыкой тут очень свободное, слова отражают лишь ее общий характер, но не детали.

МД «Гремела музыка, горели ярко свечи» (слова А.Апухтина) — представляет собой элегический, несмотря на начальное «гремела», вальс в h-moll с обилием триолей, квинтолями, хроматизмами. Он очень похож на вальс Шопена в той же тональности или его ноктюрны.

**Moderato grazioso**

Гремела музыка, горели ярко свечи. Вдвоем мы слушали, как шумный

Piano

длился бал. Твоя дрожала грудь, твои пылали плечи,

Вальс Горяиновой написан в простой трехчастной форме, середина не вносит сильного контраста. Это миниатюра одного настроения. Подтекстованное же стихотворение Апухтина раскрывает перед нами целый мир эмоций: от радостного ожидания, страха, волнения, смущения, до глубокой скорби. А в музыке ничего этого нет. Никак не обозначен в ней и текстовый рефрен: «не верил и молчал», «томился и молчал», «я плакал и молчал»...

### Лучшие опусы.

В калейдоскопе названий мелодекламаций и фамилий их авторов легко запутаться. Еще легче потеряться в море музыки, среди которой так много любительской. Талантливое здесь может внезапно смениться банальным или вульгарным, интересная музыкальная «находка» перейти в клише. Так допустимо ли вообще говорить о мастерстве, есть ли среди более полутысячи опусов произведения, достойные называться эталонными, высокохудожественными? Несомненно.

Затрагивая тему «лучших» мелодекламаций, непроизвольно задумываешься: что считали лучшим современники расцвета этого жанра, те, для кого мелодекламации сочинялись? Одна из наиболее часто встречающихся на афишах и страницах воспоминаний о МД – стихотворение в прозе И.Тургенева «Как хороши, как свежи были розы» с музыкой А.С.Аренского, которое читала блистательная В.Ф.Комиссаржевская. В наши дни высокая оценка кажется абсолютно объективной.

Еще одно произведение, созданное также на текст Тургенева, хоть и не фигурирует на страницах воспоминаний, не менее выразительно. Это мелодекламация Вильбушевича «В ночь летнюю». Обе мелодекламации подробно разбирались в предыдущих разделах.

А вот еще несколько примеров.

Духом времени рождены и наполнены мелодекламации В.И.Ребикова. Почти все они отличаются гармоническим и ритмическим изяществом, композиционным мастерством, которые выделяют их среди прочих. В каждой чувствуется особое отношение Ребикова к синтетическим жанрам как своего рода творческой лаборатории. Неслучайно некоторые модернистские опусы композитора называются «меломимика», «мелопоза», «мелопластика», «инсценированные романсы»... На этом фоне обозначения

«ритмо»- или «мелодекламация» выглядят вполне привычными. Музыковедами неоднократно отмечалось, что «жанровые формы Ребикова показательны как с точки зрения творческой манеры композитора, так и в контексте времени. В них отразилось стремление к взаимодействию, взаимослиянию музыки и поэзии; музыки и живописи; музыки и театра; музыки и пластического искусства»<sup>176</sup>.

Один из лучших экспериментальных образцов МД Ребикова — ритмодекламация «А если он возвратится» (о ней уже кратко говорилось). Чтение здесь сочетается с традиционным вокалом. Содержание текста — диалог находящейся при смерти девушки со своей подругой, которая вопрошает, что передать возлюбленному умирающей? Новый вопрос — новое четверостишие, но все они начинаются анафорически — словами *А если..*, своего рода рефреном. Героиня мечется от надежды к отчаянию, от сомнений — к ожиданиям, что в полной мере отражает тональная неопределенность музыки. Исследователи характеризуют ее как так называемую «снятую тональность», в которой, тем не менее, есть свой центральный конструктивный элемент — аккорды целотоновой структуры. Они царят на протяжении всей ритмодекламации и лишь несколько раз перемежаются малым мажорным септ- и нонаккордом и большим мажорным септаккордом. Это в сочетании с поразительным лаконизмом делает декламации Ребикова особенными, не похожими ни на какие другие.

Чуткость восприятия композитором поэзии выражается также в том, что анафорический текстовый рефрен отзывается в музыке повтором гармонической последовательности и ритмоформулы ответов Умирающей. Выдержанный бас и два увеличенных трезвучия при многократном монотонном воспроизведении усиливают ощущение траурности ситуации:

---

<sup>176</sup> Логинова В.А. О музыкальной композиции начала 20 века: к проблеме авторского стиля (В.Ребиков, Н.Черепнин, А.Станчинской) Канд. дисс. - М.,2002. с.31.

**Meno mosso**  
Умирающая  
ДЕКЛАМАЦИЯ.

*p* Ска - жи, что я и до смер - ти Е - го про-дол-жа - ла ждать.

**Meno mosso**  
*pp*

Но выразительнее всего в этом опусе, конечно, «вокальная» партия. Лаконичная, даже минималистичная, она тем не менее передает два мира (два действующих лица), две идеи (жизни и смерти. У подруги героини – традиционный речитатив, «слезная» интонация которого отклоняется от основного звука лишь иногда:

**Andante sostenuto**  
*mf*

Подруга

А ес - ли он воз-вра - тит - ся, Что дол-жна е му я ска-зать?

**Andante sostenuto**  
*mf*  
Piano

Ответы Умирающей — ритмодекламация. И, хотя здесь не предполагается ритмическое разнообразие (только восьмые, иногда в триолях), композитор предоставляет чтецу свободу интонационного решения, которая при точной звуковысотной фиксации была бы невозможна.

В 1910 году Александр Афанасьевич Спендиаров создает мелодекламацию «Мы отдохнем» на текст монолога Сони из пьесы «Дядя Ваня» и посвящает ее *памяти А.П.Чехова*. Нет сомнений, что для зрелого

композитора, приближающегося к сорокалетнему рубежу, это было очень важное произведение. Ведь именно в прославленном монологе Сони, как нигде более у Чехова остро и пронзительно, звучат вопросы, которые рано или поздно задает себе каждый человек: о вере, о смысле жизни, о смирении перед неумолимостью обстоятельств, о принятии своей судьбы, даже если это одиночество или смерть. С другой стороны, «такой гимн несбыточному, гимн терпению, «золотой сон» о будущем есть в каждой пьесе Чехова. Произносит его молодая девушка и адресует другому существу, сломленному жизнью и понимающему, что спасения нет ни в настоящем, ни в будущем»<sup>177</sup>. Действительно, в «Иванове» его высказывает Саша («...я мечтаю, как я излечу тебя от тоски, как пойду с тобою на край света...»), в «Чайке» — Нина Заречная, в «Трех сестрах» (где звучит тот же, что в монологе Сони лейтмотив-призыв «надо жить!») — этот монолог-диалог-гимн распределен между тремя главными героинями.

Почему же Спендиаров выбирает именно монолог Сони? Возможная причина — его звуковая, музыкальная наполненность. Многие исследователи творчества Чехова (и филологи, и театроведы) признают особую музыкальность, которая как идея прослеживается во всех театральных произведениях писателя. В ранних пьесах музыка может выступать как социо-культурный фактор, показывать положение героя в обществе или выполнять фоновую функцию. В поздних произведениях ее значение ощутимо усиливается, однако почувствовать и уловить это не всегда просто. К примеру, по словам филолога А.Панамаревой, в пьесе «Дядя Ваня», «музыка, отражая самопроекцию человека во внешнем мире, очерчивает... предельно локализованный масштаб мира; при этом такая локализованность всё больше подчеркивается»<sup>178</sup>. В финале же, когда Соня произносит свой монолог, а «Телегин тихо наигрывает на гитаре»<sup>179</sup> «музыка,

---

<sup>177</sup> Волчкевич М. «Дядя Ваня». Сцены из непрожитой жизни. — М.: Пробел-200, 2010. С. 85.

<sup>178</sup> Панамарева А.Н. Музыкальность в драматургии А.П.Чехова Канд.дисс.- Томск, 2007. С.60.

<sup>179</sup> Реплика в тексте пьесы.

казалось бы, выступает в своем сущностном, основном значении: она усиливает звучание монолога и осуществляет таким образом проекцию человека в мир»<sup>180</sup>. С этим утверждением трудно до конца согласиться, поскольку музыка в «Дяде Ване» — не только нечто прикладное, но и глубинное, сокровенное. Ею, музыкой слова, красотой речевой интонации, пьеса пронизана от начала до конца.

Все это, конечно, не умаляет значения авторской ремарки («Телегин тихо наигрывает на гитаре»). В том, что монолог у самого Чехова звучит под музыку, есть очень важный момент, ведь таким образом он становится, по сути, мелодекламацией в рамках спектакля. Однако сочинение Спендиарова – это нечто большее, чем просто аккомпанемент, напоминающий звучание гитары. Это музыка, которая выражает сильнейшие человеческие эмоции, полярные состояния души.

«Отправная точка» монолога – возглас: *Надо жить!* Композитор сразу акцентирует этот призыв, начиная с кульминации, которая отмечена *sf*, пунктирным ритмом и напряженной гармонией большого мажорного терцквартаккорда. То есть начинается монолог не просто с обращения одного несчастного человека к другому (Сони к дяде Ване); скорее, мы слышим голос автора:

Adagio ♩ = 54

Надо жить!                      Надо жить!

Внезапно семантическая траектория меняется: *Мы, дядя Ваня, будем жить!* «Мы!» – это уже совершенно иное: личностное начало, «крупный план». Теперь звучит голос именно чеховской Сони. И музыка мгновенно

<sup>180</sup> Панамарева А.Н. Музыкальность в драматургии А.П.Чехова Канд.дисс. Цит.ист. С.62— 63.

реагирует на это – динамикой *p*, замедлением, предполагающим развитие мысли. Словно композитор, раскрывая текст, ставит в конце этой музыкальной фразы многоточие или очередной вопрос: *как мы будем жить?*

Он не остается без ответа: *проживем длинный-длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания...* Изложение будущего героев протекает на фоне спокойной поначалу мелодии. В ней отчетливо слышны песенные интонации и кажется, что эта простая музыкальная тема может длиться бесконечно. В средних голосах фактуры — репетиция шестнадцатыми на одном звуке. Легко представить ход настенных часов, отмеряющих «длинный-длинный ряд дней», или биение сердца, которому предстоит прожить это бесконечное время и *терпеливо сносить испытания, какие пошлет...судьба.*

[Largo assai  $\text{♩} = 40$ ]

будем терпеливо сносить испытания, какие пошлёт нам судьба;

Piano

Продолжение монолога выливается в «последовательную, связную декламацию»<sup>181</sup>, размеренное чтение без долгих пауз и изменения тона речи. Героиня произносит текст отрешенно, как молитву, как исповедь, будто пребывая в состоянии транса: *А когда наступит наш час, мы покорно умрем...* Это момент абсолютного смирения, «точка невозврата» для героев. Резким динамическим контрастом отмечено лишь самое начало раздела: глухой удар «ля» субконтроктавы (*ff*), а затем – сразу – спад до пиано... Ничего подобного до этого момента не было! Темные мрачные краски

<sup>181</sup> Ремарка в нотном тексте – прим.мое, А.О.

создают поистине страшный эффект, рождая ощущение тотальной безнадежности, воззвания из бездны одиночества.

А когда наступит наш час, мы покорно умрём и там за гробом мы скажем,

**Andante con moto.** ♩ = 69

*ff* *suivez la declamation* *p*

В завершении раздела – аккорд с фермой, который медленно тает, угасает, порождая ложное ощущение, что это конец всего монолога. Спендиаров допускает остановку в музыке, а вот текст (*И Бог сжалится над нами...*), наоборот, продолжается без пауз, то есть как бы с наложением, стремясь к новой смысловой кульминации: *я верю, я верю горячо, страстно...* В этот момент прорыва души через смятение и муки к свету, возможно, кто-то вспомнит слова Ф.М.Достоевского: «Человек не рождается для счастья. Человек заслуживает свое счастье. И всегда страданием».

В процессе движения к новой вершине главным музыкальным выразительным средством становится гармония. Сложные альтерированные нон- и септаккорды продолжает краткая диатоническая секвенция, которая из *fis-moll* приходит к *cis-moll*. Далее — новый виток развития — секвенцирование нонаккордов. Всё это гармоническое великолепие занимает десять тактов, из которых два — кульминация! Для этого музыкального и смыслового апогея Спендиаров избирает уже другой прием – повторение кратчайшей ритмоформулы (восьмая, две шестнадцатых). Ее можно было бы легко подтекстовать словом «верую». Так, сверхважная мысль, повторенная композитором девять(!) раз (тогда как в тексте монолога «верую» произносится лишь дважды), будто бы эхом отражается в пространстве.

[Larghetto  $\text{♩} = 54$ ]

Я верю, я верю горя -чо, страстно...

Piano

И как спокойно, с каким умиротворением после этой страстной молитвы звучит *Мы отдохнем! Мы услышим ангелов...!* Снова секвенция, хотя не совсем точная, и снова ее можно было бы подтекстовать — «отдохнем». В *Ges-dur* (ремарка *dolce*) появляются арпеджированные аккорды. Они гораздо проще тех, что были раньше (теперь это трезвучия с обращениями), но звучат очень ярко благодаря красочному сопоставлению. Например, после *poco piu largo* три мажорных трезвучия подряд даны в соотношении большой секунды: *Ges-As-B*. С каждым новым аккордом словно становится светлее...

Мы отдохнём! Мы услышим ангелов,

Moderato.

мы увидим все небо в алмазах;

*poco piu largo* *tr* *accelerando* *Piu animato.* *pp cresc. poco a poco*

Однако мгновенно следует новое омрачение – *es-moll* — и нагнетание тревоги путем использования эллиптических оборотов, движению по хроматизмам. Начинаясь с *pp*, сила звука дорастает до *mf*, до новой

кульминации в момент, когда Соня взволнованно говорит об искупающем всё экуменическом чувстве. После тихого, словно пение сонма ангелов, звучания, постепенно воодушевляясь, «отрицая» музыкой «все зло земное, все... страдания», Спендиаров подвел слушателей к последнему, очень сложному и очень важному христианскому постулату – о милосердии, *которое заполнит собою весь мир.*

Каденция в конце этого раздела словно проводит грань между небесным и земным. Поначалу едва слышно, нежно звучит новая тема, поддержанная триольной фигурацией, «спускающейся» из второй октавы в первую. После сильного замедления три последние аккорда создают почти театральный эффект опускающегося занавеса.

[Larghetto  $\text{♩} = 54$ ]

Я верю, верю... *riten.* *mf*

Adagio  $\text{♩} = 50$  *p pesante*

Бедный, бедный, дядя Ваня, ты плачешь....

Piano

А дальше — кода. Это эпилог, который возвращает слушателя к действительности: к бедным одиноким людям, к бесконечной череде дней... К монотонному повторению одного звука, почти реминисценции слов, которые были в начале – *мы отдохнем!*

В этой необыкновенной мелодекламации синтезировались лучшие черты жанра, предстало неискаженное слово гения в единении с музыкой. Чеховский монолог в интерпретации Спендиарова показывает, что может мелодекламация в своих лучших проявлениях, как способна она подняться до моментов высшего откровения, слиться со словом, поддержать и усилить его выразительность. Невольно возникает вопрос: где здесь больше музыки? В вербальном или собственно музыкальном тексте? Вопрос во многом

риторический, так как перед нами исключительный пример, где невозможно умалить значение ни первого, ни второго. Но все же главное в этом прекрасном опусе – именно синтез слова и музыки, *доозвучивание и допрояснение* ими друг друга, что открывает особые потаенные слои в обоих текстах.

Как и в случае с «Умирающим лебедем» Вильбушевича, о котором говорилось в предыдущей главе, трудно удержаться от желания сравнить эту мелодекламацию с другим известным произведением на тот же текст – романсом С.В.Рахманинова «Мы отдохнем». Такие попытки сопряжены с определенными трудностями, ведь, как уже говорилось, романс и мелодекламация – жанры с принципиально различным подходом к слову. Мелодекламация, в отличие от романса, где слова распеваются, не ограничена количеством текста. Он может проговариваться быстро или медленно, может сопровождаться музыкой или звучать в перерывах между ней.

Вероятно, именно эта особенность мелодекламации позволила Спендиарову использовать текст монолога Сони целиком, без сокращений. Рахманинов же положил на музыку лишь фрагмент – со слов «Мы отдохнем», – то есть озвучил ту часть, которая более всего апеллирует к христианской идее искупления грехов и посмертного счастья. На протяжении всего романса в басу выдерживается тоническая педаль, сохраняется один тип фактуры, а в гармонии сильно плагальное наклонение. *Перед нами фактически кода! Аскетизм рахманиновского решения столь контрастирует с роскошными, удивительными гармоническими и фактурными находками Спендиарова, что трудно осознать факт: в основе обоих – один текст!* Опус Рахманинова от начала до конца выдержан в пределах одного настроения, одного состояния: покорности, смирения, спокойствия, подкрепленного огромной внутренней силой. Это собственно монолог как романсовый жанр, с характерной для него речитативной

мелодией, которая постоянно прерывается паузами, дробится на дуоли и триоли, замирает на одном звуке. Однако едва ли ее прообразом была только человеческая речь. Особенности этой мелодии напоминают также церковное пение, а конкретнее, знаменный распев. Этим объясняется и повторение звука (своего рода «псалмовый тон»), и очень плавное развитие, и квартовые окончания, свойственные некоторым попевкам русского осмогласия. Тональная и гармоническая статичность, аскетичная мелодия, — всё напоминает о храмовом пении, а через это отсылает к христианским символам, которые для Рахманинова здесь, безусловно, важнее трагической судьбы конкретных персонажей.

В чем же главное различие произведений Спендиарова и Рахманинова? Мелодекламация Спендиарова озвучивает монолог, вплетенный в ткань пьесы Чехова, поэтому наряду с глубочайшими философскими прозрениями здесь велика роль личностного начала и это тонко подчеркивают выразительные средства: ритмические и гармонические детали, динамика... Романс Рахманинова — нечто совершенно иное. При не меньшей смысловой глубине, он вырван из контекста. Необязательно знать, что это фрагмент монолога из пьесы «Дядя Ваня», что произносит его бедная Соня, ибо здесь совсем нет субъективного начала. Каждая строка в романсе становится декларацией идеи, утверждением неоспоримых ценностей, и не важно, из чьих уст оно звучит.

## **Заключение.**

### **Переступая границы Серебряного века.**

Почти три десятилетия (с 1890—х гг. до 1917 года) мелодекламация была необычайно популярна. Ее стабильность обеспечивалась интересом как композиторов, так и публики. В это время были написаны и исполнены сотни произведений, между наиболее и наименее удачными из которых – дистанция огромного размера. Но, как бы сильно ни были удалены друг от друга эти полюсы качества, они, со всей очевидностью, принадлежат единому явлению в искусстве. Явлению, чья уникальность заключена в том, что оно может быть и жанром, и областью творчества.

Жанровые особенности мелодекламации Серебряного века ясны. Она без особых трудностей вписывается в известную картину жанров, занимая место рядом с романсом или музыкой к драматическому театру (в зависимости от черт конкретного сочинения).

Иное – мелодекламация как область творческой деятельности. В силу специфических форм существования и функционирования она стояла особняком среди прочих явлений академической традиции. Будучи «пограничной» областью, объединившей драматическое действие (элемент театра), музыку и поэзию, она требовала от исполнителя умения стать одновременно и чтецом, и артистом, и музыкантом, и импровизатором. Эти особенности МД вошли в резонанс с исканиями Серебряного века, главным пафосом которых была идея синтеза искусств. Так, «героиня своего времени», мелодекламация прочно заняла нишу в культурной жизни той поры и обрела широкую слушательскую аудиторию. В числе ее ценителей оказались образованнейшие музыканты, артисты, поэты, писатели, которые знакомились с ней в атмосфере творческих салонов и на домашних вечерах. Но куда чаще мелодекламации звучали в кабаре или на концертах, привлекая массовых слушателей, публику, которая не ждала и не хотела слышать что-либо исключительное. В расчете именно на нее было написано подавляющее большинство произведений.

Едва ли сегодня возможно сказать, чего в мелодекламации Серебряного века было больше: талантливого – или банального; можно лишь отметить эту объективную двойственность. Она подтверждается пространными списками композиторов и их опусов (многие композиторы – непрофессиональные музыканты, часто — авторы лишь одной—двух мелодекламаций, названия же повторяют друг друга с незначительными изменениями). Двойственную природу бытования мелодекламаций подчеркивает и характер изданий: есть высокохудожественные титулы с прекрасными рисунками в стиле модерн, а есть — похожие оформлением и посвящениями (брата, жене, любимому актеру и т.п.) на детские книги-рукописи, которые имеют ценность лишь в кругу отдельной семьи. Здесь уместно вспомнить, скажем, оформление детской оперы С.С.Прокофьева «Великан», которое, как ни странно, очень напоминает обложки некоторых мелодекламаций.

Подобная ситуация в МД сохранялась до революционных лет. А что же дальше? Как сложилась судьба этого жанра и вида творчества после 1917 года?

Революция властно потребовала от искусства новых тем, новых форм, о которых почти за двадцать лет до того столь прозорливо писал Чехов в «Чайке»: «Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно!"

Сложное, одновременно массовое и элитарное мелодекламационное творчество оказалось непонятым, несовременным и ненужным в новой советской действительности. Идеологические установки, возникшие после 1917 года, диктовали появление новых массовых жанров, доступных пролетариату. Мелодекламация в ту пору исчезает, уступая песне, но исчезает не сразу. До конца 1920х годов создаются новые опусы, мало чем напоминающие утонченные творения Серебряного века.

Лишь немногие композиторы в ту пору по-прежнему пытались говорить о благоуханных цветах, тайных символах и возвышенных

чувствах.<sup>182</sup> В большинстве случаев авторы активно реагировали на происходящие в жизни страны перемены. Писать «как раньше» для них уже было немыслимо, а подчас и опасно. Возможно, поэтому «классик» жанра Евгений Вильбушевич, оставшийся верным эстетике модерна, пробует себя в и новом русле тоже. Из-под его пера выходят как МД на тексты символистов и декадентов (хотя подобных опусов стало значительно меньше), так и новые «революционные» сочинения.

В духе массовых песен начинается МД Вильбушевича «Первое мая». Ее незамысловатая мелодия подтекстована по принципу слог-звук, форма начального построения (которая сохраняется и далее) — четкий период, а в гармонии главенствует тоника G-dur:

**Allegretto**

Помнишь рошу за за- водом,      поле, вет- хие мос- ты?

переполнены      на- родом      все пригорки и куст- ты

Революционная тематика была terra incognita, потому ее с воодушевлением принялись осваивать как поэты, так и музыканты. Появился новый пласт литературы — стихи, повествующие о советском времени. В них мало что осталось от изысканности символизма, утонченности декаданса, роскоши модерна. Многие из них грубы и аляповаты, но и на

<sup>182</sup> Так, именно в революционные годы Бобров пишет «Яблоню», «Фиалку», «Эдельвейс», Блех — «Мечты». Примеров, конечно, больше, хоть на многих изданиях и не стоит год выпуска.

такие писали музыку. Авторы «революционных» мелодекламаций — это, в первую очередь, плеяда композиторов, ранее никак себя не проявивших.

Что же такое *новая мелодекламация*?

Обратимся к характернейшему примеру. Ритмодекламация, которая называется «Кукушка» (текст Санникова), что уже само по себе повергает в недоумение. Время ли писать о птицах и цветах? Неужели — пережиток прошлого, то, с чем боролась революция? Но нет, кукушка здесь совсем иная, «идейно верная»: она кукует в кузнице, она *кует унылую частушку*, она вдохновляет рабочих-кузнецов:

Кукует в кузнице кукушка

И по чугунному станку

Кует унылую частушку

Ку-ку, ку-ку.

Лучится утро чистой сталью,

Звенит и вторит молотку

И тонет звук в глубокой дали

Ку-ку, ку-ку.

И скуку звонкая подружка

Хоронит в куцах на току...

Кукует в кузнице кукушка

Ку-ку! ку-ку!

Этот текст поражает смешением фольклорных деталей, принципов русской поэтической пейзажной лирики и зарождающегося конструктивизма.

Автор музыки, М.И. Красев (кстати, довольно известный советский композитор, ученик А.Т.Гречанинова), не жалел сил в поисках выразительных средств, ведь значение темы, которую он избрал, невозможно было переоценить. Эти выразительные средства он ищет «по новым адресам», ранее не известным мелодекламации. Речь не идет о ритмодекламации, гораздо интереснее то, что его РД написана для хора, причем автор применяет здесь тембровую драматургию: и куплет, и рефрен

(слова «ку-ку, ку-ку») поручает разным группам чтецов-хористов, хотя понять логику распределения групп невозможно:

*(все альты)* Кукует в кузнице кукушка

И по чугунному станку

Кует унылую частушку

*(все басы и альты)* Ку-ку, ку-ку.

*(тенора и сопрано)* Лучится утро чистой сталью,

Звенит и вторит молотку

И тонет звук в глубокой дали

*(все сопрано)* Ку-ку, *(все альты)* ку-ку.

*(тенора и басы)* И скуку звонкая подружка

Хоронит в куцах на току...

Кукует в кузнице кукушка

*(весь хор)* Ку-ку! ку-ку!

Артисты академического хора всерьез по очереди «кукуют»! Но и это не всё. В издании стоит ремарка: «ритмодекламацию желательно инсценировать: представить артель кузнецов за работой!»! Не надо обладать богатой фантазией, чтобы вообразить, как могла выглядеть подобная инсценировка. Нелепость ситуации, однако, в те далекие годы никем не замечалась, ведь подобные художественные решения стали тогда едва ли не эстетической нормой.

Чувствуется, что и музыку Красев писал вдохновенно, на одном дыхании. Начинается «Кукушка» с четких маршевых восьмых, на остигатном фоне которых звучит текст. В гармонии тоника и альтерированная субдоминанта, а чуть позже — тоническая параллель, вот, пожалуй, и всё. Зачем отвлекать слушателя от такого чудесного текста?

Зато ритмическую строку назвать однообразной нельзя: во втором куплете внезапно появляются триоли, внося заметное оживление в чеканный маршевый ритм. Это — ритмическая канва, однако сквозь нее словно

слышится и восторженный взлет на широкий интервал (*лучится утро чистой сталью*), и родное, до боли знакомое «ку-ку».

[Не спеша, умеренно]

Голос

Все тенора и басы

*p*

ку- ет у- ны-лу-ю ча-сту-шку ку- ку,

Piano

В конце — экуменическая кульминация — вселенское кукование. Мощные аккорды, стремительный пунктир, слитное звучание смешанного хора:

[Не спеша, умеренно]

Голос

Ку - ку - ет в.ку - зно - ис ку - ку - ша

Piano

*f*

*ff* Весь хор

ку - ку! Ку - ку!

Интерес к сочетанию новой тематики с принципами мелодекламации отразился в творчестве Артура Лурье, который в 1918 году сочинил МД с оркестром «Наш марш» на текст В.Маяковского.

Итак, мелодекламация, пусть в немногих, но показательных образцах, «рванулась» навстречу новому времени. Его легкоузнаваемые приметы проявились не только в новом списке тем и героев, не только в приближении к массовой революционной песне, но и в проникновении новых жанров, например, траурного марша, связанного с откликом на смерть Ленина (сочинения Туренкова, Мейтуса или того же Красева).

Будет, однако, справедливым сказать, что МД, впитав черты искусства наступившей эпохи, сама внесла в ее становление пусть небольшой, но весьма яркий штрих — ритмодекламацию, увлечение которой в 1920е годы вышло на уровень одной из самых заметных примечательностей массового искусства. Правда, перенесенная в хор, она все чаще стала именоваться не «ритмодекламацией», а «хоровой читкой». Влияние ее испытали и крупные авторы: достаточно вспомнить окончание Второй симфонии Шостаковича.

Революция развернула привычный жанр в другом направлении, но так и не сумела полностью приспособить его к новой действительности, а главное, сделать доступным простым неискушенным слушателям. 1920е годы — это последний взлет русской (точнее, уже советской) мелодекламации, существующей в новой ипостаси, перед долгой, полувековой паузой. Композиторы, расцвет творчества которых приходился на XIX и начало XX столетия, в это время отходят в тень (многие умирают), а «новые лица», дебютировавшие в годы революции, начинают поиски в области других, более популярных жанров. Все еще издаются сборники «Чтецов-декламаторов», но в них больше нет разделов со стихами для мелодекламации, только чтение. Слишком сложен был этот жанр для пролетариата. Плохо отвечает МД и новым тенденциям искусства, ведь, как бы ни хотели композиторы советской поры, создавшие ритмодекламации на текст революционных поэтов, показать современность, неуловимый ореол старины и «ностальгия» по ушедшей России в них оставались.

Этот ореол сохраняют русские эмигранты, «захватив» МД с собой, подобно тому, как увозили они дорогие сердцу предметы, фотографии и воспоминания из «прошлой» жизни.

А на отечественной эстраде первой половины XX века появляется уникальная, легендарная фигура — А.Н.Вертинский, крупнейший актер, музыкант, поэт. Дебютировав в 1915 году, Вертинский исполнял песни собственного сочинения на стихи любимых Блока, Северянина и других поэтов-современников. Мелодекламаций как таковых он не сочинял, но постепенно выработал «собственный стиль выступления, важным элементом которого стал певучий речитатив с характерным грассированием; стиль этот позволял стихам оставаться именно стихами на оттеняющем фоне мелодии. Вертинский и его искусство ...представляли феномен почти гипнотического воздействия не только на обывательскую, но и на взыскательную элитарную аудиторию»<sup>183</sup>. Весьма вероятно, что именно сверхпопулярная в 1910е годы мелодекламация оказала сильнейшее влияние на формирование этого стиля. Конечно, на первый взгляд, сочинения Вертинского ближе всего романсу или песням кабаре, ведь они даже называются «печальные песенки»! «Выглядят» они именно как «песенки» - вокальные произведения с нотированной партией солиста. Однако, если обратиться к записям, оказывается, что полураспевная-полудекламационная манера исполнения отдаляет их от романса. Ее исток лежит скорее в речевой мелодике, в интонации выразительного чтения.

После 1920х годов мелодекламация сохраняется, но сохраняется *именно как вид музыкально-поэтического синтеза*. В такой форме она не только присутствует в драматических театральных постановках, в опере, симфонических или кантатно-ораториальных жанрах, но и осваивает новый вид искусства — кино. Теперь у нее есть своя – новая – аудитория, которая чаще всего не дает себе отчета, что в тот или иной момент звучит

---

<sup>183</sup> Интернет-энциклопедия Википедия. Статья А.Н.Вертинский. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [www.wikipedia.org/](http://www.wikipedia.org/)

мелодекламация, но для которой МД стала столь же естественной, сколь естественной была для людей конца XIX века. Едва ли какой-либо из современных фильмов может обойтись без музыкального сопровождения (саундрека), на фоне которого звучит речь героев – то есть, собственно, мелодекламация. Этот прием в некоторых случаях может достигать исключительной художественной выразительности. Вспомним хотя бы монологи Гамлета из кинофильма Г.М.Козинцева, которые И.М.Смоктуновский читает под музыку Д.Д.Шостаковича.

Со второй половины XX столетия мелодекламация становится все более популярной в области актерского и поэтического чтения. Связано это, в первую очередь, с переоценкой ценностей в поэзии, с волной увлечения искусством Серебряного века и стремлением воссоздать его дух. И, конечно, с возрожденной верой в то, что удачно подобранная музыка может многократно усилить впечатление, производимое стихами. Под музыку часто звучит талантливейшее художественное чтение ведущих современных русских артистов, например, таких, как А.Демидова или С.Безруков. Потрясающего по силе воздействия эффекта добивается В.Гафт, читая поэзию собственного сочинения под музыку Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена и произведений Шопена (спектакль Р.Виктюка «Мне снился сон»). Не менее интересны опыты, когда музыка становится своего рода интермедией между чтениями. Так, в марте 2015 года в консерватории состоялся удивительный концерт, на котором Г. Тараторкин декламировал поэзию А. Блока и прозу Ф. Достоевского, а В. Ашкенази-Свердлов (младший) исполнял импровизации под впечатлением от услышанных строк. Подобное временное «разделение» в мелодекламации музыки и поэзии ярко подчеркнуло значимость каждого из этих начал, однако и позволило отметить, что, в отличие от разнообразия декламируемых поэтических опусов, манера импровизации была скорее выдержана в одном стиле.

Конечно, приведенные примеры не единичны. Актерская мелодекламация и в России XX столетия, и в наши дни — огромный, богатейший пласт искусства, представленный такими великими деятелями, как М.Царев, В.Качалов, И.Смоктуновский, С.Юрский, А.Фрейдлих, О.Табаков... Записи художественного чтения этих и других актеров можно найти даже в сети Интернет. На сайте Стихофон ценитель декламации Юрий Неизвестный (это псевдоним) собрал воедино огромное количество работ.

К мелодекламации прибегают и современные поэты, к примеру, В.Полозкова (в цикле «Фотосинтез»). Музыка, звучащая во время ее вечеров поэзии, конечно, — не специально написанные сочинения, а подобранный фон, который нужен, чтобы настроить слушателя на восприятие слова.

Довольно известны и популярны у ценителей художественного чтения мелодекламации Павла Морозова, которые он составлял (и составляет), подбирая музыку, подходящую по звучанию к избранному поэтическому тексту. Сам Морозов подробно рассказал в данном автору настоящие работы интервью о своем понимании и восприятии мелодекламации. Вот несколько интересных цитат из этой беседы:

«Где-то я встречал шенберговское высказывание о «речевых мелодиях». На мой взгляд — это одно из самых точных определений. У каждого стихотворения, если рассматривать его как текст для песни, есть своя абсолютная мелодия. Если композитор ее находит — рождается не просто хит, но будущая песенная классика. То же самое с мелодекламацией, но выбор музыки для стихотворения намного шире. Иногда я накладывал записанное мной стихотворение на абсолютно разную музыку. И получались просто неузнаваемые вещи: менялась атмосфера, менялся (углублялся или облегчался) смысл стихотворения.

Впервые я столкнулся с опытом мелодекламации лет сорок назад. На каком-то концерте к 8 Марта мне предложили прочитать какую-то оду женщине. Я прочел ее, но меня не предупредили, что во время моего

исполнения включают музыкальную «подложку». Музыка меня несколько смутила и сбила, но потом я пришел в себя и начал читать дальше. Постепенно поймал себя на ощущении, что музыка начинает помогать мне, и я читаю совершенно иначе, наполненнее и глубже. Потом, лет через десять были какие-то вечера поэзии, в которых пришлось читать стихи Блока, с подобранной музыкой. Уже тогда это напоминало мелодекламацию – я почувствовал, как музыка иногда ведет меня за собой и получается абсолютно новое прочтение. В этом было странное эстетское удовольствие, и я его запомнил.

...

Иногда я использую искусственное замедление как темпа, так и ритма — и я это проповедую как метод (не мной придуманный, в общем-то). Естественно, не всегда это приносит желаемый результат — поэтому-то я и отношусь к своим опусам как к экспериментам. Мне больше всего интересен сам процесс создания мелодекламации — долгие поиски подходящего стихотворения, затем музыки, которая не просто соответствовала бы, но углубляла и возвышала текст, потом попытка все это воспроизвести в голосе и срастить с музыкой. Именно это дает достаточно большое эмоциональное и творческое наслаждение и удовлетворение»<sup>184</sup>.

С последней трети XX века начинается и возрождение мелодекламации как жанра. Конечно, в первую очередь оно (как и обращение к мелодекламационному принципу соединения слова и музыки) связано с ростом интереса к искусству Серебряного века. И особенно приятно, что возрождение это происходит сразу в нескольких областях!

Старинные мелодекламации звучали на фестивале «Наследие», состоявшемся в 1990 году, звучат они на современных музыкальных и поэтических вечерах (один из которых, организованный А.Ровнером, состоялся осенью 2013 года в гостиной Юргенсона – МД на нем исполняла

---

<sup>184</sup> Из электронной переписки с П.Морозовым от 2.02.2013 и его статьи «Заметки о мелодекламации» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.stihophone.ru/works.php?G=21&ID=26189>

актриса Нина Поливанова). С этим жанром (причем именно с произведениями Серебряного века) можно соприкоснуться в театре Е.Камбуровой: в спектакле «Снился мне сад...» использованы мелодекламации на слова М.Горького («Эдельвейс», музыка Оппеля) и А.Пушкина.

В популяризации МД важную роль сыграла одна из радиопередач цикла «И довелось, и посчастливилось...» Сергея Яковенко (радио Орфей, февраль 2012 года), который не только рассказывал, но и демонстрировал в записи разные мелодекламации. А еще раньше, в январе 2011 года в Центре современной культуры «Гараж» состоялась лекция о мелодекламации. Читали ее преподаватели Московской Консерватории: Владимир Тарнопольский – художественный руководитель ансамбля "Студия новой музыки", заведующий кафедрой современной музыки – и композитор Федор Софронов, преподаватель той же кафедры.

Самое же, пожалуй, приятное и существенное – это появление новых произведений.

Не просто стихов, прочтенных под созвучную музыку, а композиторских опусов, которые, с одной стороны, воскрешают в памяти время расцвета жанра, а с другой, демонстрируют сложные композиторские техники, которыми обогатилось музыкальное искусство в XX веке. Особое место среди них занимают изысканные, утонченные, философско-лирические, неоромантические мелодекламации Давида Кривицкого, созданные в последние десятилетия прошлого века. В начале XXI века была написана мелодекламация Марка Белодубровского на стихи Эйхендорфа. Из еще более приближенных к нам опусов – сочинение Антона Ровнера "Вечер ветви наклонял" на стихи Виктории Андреевой. Конечно, этот перечень ни в какой степени не претендует на полноту. Он лишь позволяет констатировать: мелодекламация жива, хотя ее новая жизнь — своего рода инобытие. Она по-прежнему существует в разных ипостасях, к ней по-прежнему обращаются и

музыканты, и актеры, и даже поэты... она по-прежнему популярна, хотя в наши дни ее нередко называют иными именами.

## Литература.

1. Аверинцев С. Вячеслав Иванов// Вячеслав Иванов. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Малая серия. Изд. третье. – Л.: Советский писатель, 1976. – С.5-62.
2. Александров Д. Альбом артиста. Художественный сборник избранных монологов, стихотворений, куплетов и рассказов (для сцены). - СПб.: Ф.И.Митюрников, 1902. – 268 с.
3. Амброс А. Границы музыки и поэзии. – СПб., М.: В. Бессель и К°, 1889. – 144 с.
4. Анализ вокальных произведений. Сб. ст./ Ред. О.Козловский. – Л.: Музыка, 1988. 352 с.
5. Андреева М. Переписка, воспоминания, статьи, документы. – М.: Искусство, 1961.– 720 с.
6. Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. – СПб.: Аграф, 2001 – 400 с.
7. Асмус. В. Философия и эстетика русского символизма. – М.: Либроком, 2011. – 88 с.
8. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музгиз, 1963. – 378 с.
9. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. – Л.: Музыка, 1979. – 339 с.
10. Асафьев Б. Русская поэзия в русской музыке. – Пг., 1921. – 145 с.
11. Бавин С., Семибратова И. Судьбы поэтов серебряного века. – М.: Кн.палата, 1993. – 480 с.
12. Бальмонт К. Гений открытия (Эдгар По). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/b/balxmont\\_k\\_d/text\\_0170.shtml](http://az.lib.ru/b/balxmont_k_d/text_0170.shtml)
13. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.

14. Белый А. Между двух революций. - М.: Художественная литература, 1990. – 669 с.
15. Белый А. Символизм. – М.: Мусагет, 1910. – 651 с.
16. Беляев Л. Устюжна театральная в XX веке // Устюжна: Краеведческий альманах. Вып.5. – Вологда, 2002. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.booksite.ru/fulltext/5us/tyu/zhna/index.htm>
17. Березарк И. Штрихи и встречи. – Л.: Сов. писатель : Ленингр. отд-ние, 1982. – 264 с.
18. Бернштейн С. Эстетические предпосылки теории декламации/Поэтика. Сб.ст. Вып. III – Л.: Academia, 1927. – С. 25-44.
19. Бирюков С. Зевгма: русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. – М.: Наука, 1994. – 288 с.
20. Блок А. Об искусстве. – М.: Искусство, 1980. – 503 с.
21. Богомолов Н. Из «башенной» жизни 1908-1910 годов // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. – СПб.: Филологич. ф-т СПбГУ, 2006. – С. 35-52.
22. Бонди С. О «музыкальном чтении» М.Ф.Гнесина// М.Ф.Гнесин. Статьи, воспоминания и материалы. / Ред—сост. Р.В.Глезер – М.: Советский композитор, 1961. – С. 80-101.
23. Бродовский М. Руководство к выразительному чтению: искусство художественного чтения вслух и декламирования. – М.: Либроком, 2012. – 414 с.
25. Бранг П. Звучащее слово. – М.: Языки славянской культуры, 2010. – 300 с.
26. Брызгунова Е. Звуки и интонация русской речи. – М.: Русский язык, 1977. – 278 с.
27. Брызгунова Е. Эмоционально-стилистические различия русской звучащей речи. – М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1984. – 116 с.
28. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Часть 1. Ритмика. – М.: Музыка, 1972. – 150 с.

29. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Части 2,3. – М.: Музыка, 1978. – 366 с.
30. Васина-Гроссман В. О некоторых проблемах камерной вокальной музыки рубежа XIX и XX веков// Музыка и современность. Сб.статей. Вып. 9. / Сост.и общ.ред.Д.В.Фригмана. – М.: Наука, 1975. – С. 131-161.
31. Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1956. – 350 с.
32. Волков-Давыдов С. Краткое руководство по мелодекламации (первый опыт). – М.: тип. К.Л. Меньшова, 1903. – 100 с.
33. Волков-Давыдов С. Мелодекламация. Очерк. – М.: тип. "В.С. Балашев и К°", 1901. – 32 с.
34. Волков-Давыдов С. Очерки и рассказы. – М.: С.М. Власьев, 1903. – 197 с.
35. Волков-Давыдов С. Среди загадок бытия: Факты из жизни оккультиста: (Спиритизм. Гипнотизм. Магнетизм. Ясновидение. Кристалломантия. Телепатия. Сновидения. Физиогномика. Графология. Хиромантия) - М.: К.В.С, 1907. – 91 с.
36. Волконский С. Выразительное слово: опыт исследования и руководства в области механики, психологии, философии и эстетики речи в жизни и на сцене. – М.: Либроком, 2012. (репринт) – 248 с.
37. Волчкевич М. «Дядя Ваня». Сцены из непрожитой жизни. – М.: Пробел-200, 2010. – 88 с.
38. Воскресенская М.Символизм как мировидение Серебряного века: социо-культурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX-XX веков.– М.: Логос, 2005.–234с.
39. Вс.Мейерхольд и Мих.Гнесин. Собрание документов. /Сост. И.В.Кривошеевой и С.А.Конаева. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. – 288 с.
40. Галанина Ю. В.Э.Мейерхольд на Башке Вяч.Иванова/ Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. – СПб.: Филологич. ф-т СпбГУ, 2006. – 384 с.

41. Гаспаров М. Очерк истории европейского стиха. – М.: Фортуна Лимитед, 2003. – 271 с.
42. Гаспаров М. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М.: Наука, 1984. – 319 с.
43. Гаспаров М. Поэтика «Серебряного века» //Русская поэзия «Серебряного века», 1890-1917: Антология. – М.: Наука, 1998. – С. 5-44.
44. Гаспаров М. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. – М.: Высшая школа, 1993. – 271 с.
45. Гервер Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов. (Первые десятилетия XX века). – М.: Индрик, 2001. – 248 с.
46. Глумов А. Музыка в русском драматическом театре. - М.: Музгиз, 1955. – 482 с.
47. Глумов А. Нестертые строки. – М.: Всерос. театр. о-во, 1977. – 422 с.
48. Голоса, зазвучавшие вновь. Записи 1908 – 1950 гг. Рук. проекта и сост. диска Л. Шилов. RDCD 00712. – М., 2002.
49. Горин-Горяинов Б. На провинциальной сцене. Из воспоминаний. – М.,-Л.: Искусство, 1937. –156 с.
50. Григорьев В. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. – М.: Наука, 1986. – 253 с.
51. Гумилев Н. Письма о русской поэзии. – М.: Художественная литература, 1990. – 446 с.
52. Гурвич Г. На полпути... – Израиль – Россия, 2002. – 160 с.
53. Дивертисмент. Художественный сборник./ Сост. Корецкий Н. – СПб.: П.Юргенсон, 1905. – 263 с.
54. Для декламации. Сборник избранных стихов. /Сост. С.П.Елисеев. – СПб.: Тип. П.П. Сойкина, 1902. – 383 с.
55. Дмитриев Ю. Очерки по истории русского драматического театра. От истоков до 1898 года. – М.: ГИТИС, 2002. – 192 с.
56. Дмитриев Ю. Русские трагики конца XIX – начала XX века. – М.: ВТО, 1983. – 192 с.

57. Дроздов А. Михаил Фабианович Гнесин. – М.: ГИЗ, 1927. – 48 с.
58. Жирмунский. В. Теория стиха. – Л.: Сов. писатель, 1975. – 664 с.
59. Зак В. Матвей Блантер. – М.: Советский композитор, 1971. 176 с.
60. Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. – М.: Наука, 1988. 384 с.
61. Золотницкая Л. Григорий Андреевич Лишин. – СПб.: Союз художников, 2007. – 101 с.
62. История всемирной литературы в 9 тт. Т.8 – М.: Наука, 1994. – 848 с.
63. История русской музыки в 10 тт. Т.3 – М.: Музыка, 1985. – 424 с.
64. История русской музыки, т.10а – М.: Музыка, 1997. – 542 с.
65. Кайманова Т. Куприн в гостях у Мельпомены (А.И.Куприн и театр) // Куприн А.И. Полное собрание сочинений в 10 томах. Т.6. – М., 2007. – С. 493-518.
66. Карачевская М.А. Особенности стиля на примере вокального творчества. Канд дисс. – М., 2011. – 336 с.
67. Катаев В. Алмазный мой венец. – М.: ДЭМ, 1990. – 320 с.
68. Каталог сочинений А.Аренского. – СПб.: б.и., б.г. Страницы не пронумерованы.
69. Каталог сочинений В.Ребикова. – М., СПб.: б.и., б.г. Страницы не пронумерованы.
70. Каталог книгоиздательства И.И.Самоненко. – Киев.: б.и. б.г. Страницы не пронумерованы.
71. Киселева Т., Маврина О. «В сельце дворцовом в Шапках». Краеведческие записки. – СПб.: б.и., 2006. – 351 с.
72. Коваленко С. Анна Ахматова. – М.: Молодая гвардия, 2009. – 347 с.
73. Коровяков Д. Искусство выразительного чтения художественных литературных произведений. – М.: Либроком, 2012. (репринт) – 170 с.
74. Краузе Э. Рихард Штраус. Образ и творчество. – М.: Музгиз, 1961. – 610 с.

75. Крючков П. Звучащая литература. CD-обозрение Павла Крючкова. //Новый мир. № 6. – М., 2005.
76. Кривошеева И. Античность в музыкальной культуре Серебряного века (музыкально-театральные искания). Канд. дисс. – М., 2000. – 302 с.
77. Кривошеева И. К теме: М.Ф.Гнесин и В.Э.Мейерхольд// Мейерхольд и другие. Документы и материалы. – М.: ОГИ, 2000. – 767 с.
78. А.Куприн Тиевские типы. Будущая Патти. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://az.lib.ru/k/kuprin\\_a\\_i/text\\_4010.shtml](http://az.lib.ru/k/kuprin_a_i/text_4010.shtml)
79. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. – М.: Сфера, 1998. 312 с.
80. Лавров А., Гречишников С. Символисты вблизи. Очерки и публикации. – СПб.: Издательство «Скифия», ИД «ТАЛАС», 2004. – 400 с.
81. Ласкина М. П.С.Мочалов: летопись жизни и творчества. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 590 с.
82. Лира. Сборник стихотворений./ Сост. С.Ф.Михайлов. – М.,1899.
83. Литературный чтец. Художественный сборник стихотворений для чтения на литературных вечерах, драматических курсах, в концертах и театральных дивертиссементх. /Сост.И.Щеглов. – М.: Товарищество М.О. Вольф, 1902. – 440 с.
84. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. - М.: Музыка, 1991. – 165 с.
85. Логинова В. О музыкальной композиции начала 20 века: к проблеме авторского стиля (В.Ребигов, Н.Черепнин, А.Станчинской). Канд. дисс. – М.,2002. – 190 с.
86. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
87. Любимцев П. Очерки по истории чтецкого искусства. Выпуск 1. – М.: ООО «РА Арсис Дизайн», 2008. – 132 с.
88. Маковский С. На Парнасе Серебряного века. – М., Екатеринбург: Наш дом; У-Фактория, 2000. – 400 с.

89. Марек Дж. Рихард Штраус. Последний романтик. – М.: Центрполиграф, 2002. – 398 с.
90. Мережковский Д. Полное собрание сочинений в 24 тт.
91. Метнер Н. Муза и мода. – Париж: Умса-press, 1978. – 160 с.
92. Минералова И. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма: учебное пособие. – М.: Флинта Наука, 2009. – 272 с.
93. Минц З. Поэтика русского символизма. – СПб: Искусство-СПБ, 2004. – 478 с.
94. Морозов П. Заметки о мелодекламации. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://proza.ru/2013/02/03/214>
95. Мочалова О. Голоса серебряного века. – М.: Молодая гвардия, 2004. 302 С.
96. Музыка и музыкальный быт старой России. Материалы и исследования. Сб.ст./ Ред. Б. Асафьев. – Л.: Академия, 1927. 212 с.
97. Музыкальная энциклопедия в 6 тт. – М.: Советская энциклопедия/ Советский композитор, 1973-1982.
98. Наумов А. Аренский и другие. Размышление перед концертом. – М.: Вузовская книга, 2012. – 48 с.
99. Насонова А. В.И.Ребиков. Опыт характеристики на примере фортепианного творчества. Дипломная работа. – М., 2011. - 160 с.
100. Немирович-Данченко В. «Погасшая звезда» / Сборник воспоминаний «На кладбищах». – Ревель, 1922. [ Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.mirrelia.ru/memoirs/?l=memoirs-4>
101. Новиков В. Александр Блок. – М.: Молодая гвардия, 2010. – 368 с.
102. Носова В. Комиссаржевская. – М.: Молодая гвардия, 1964. – 336 с.
103. Одинокое В. Пьесы А.П.Чехова «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад»: поэтика и эволюция жанра. – Новосибирск: НГУ, 2006. – 75 с.
104. Одоевцева И. На берегах Невы. – М.: Азбука-классика, 2008. – 432 с.
105. Одоевцева И. На берегах Сены. – М.: Азбука-классика, 2008. – 288 с.

106. Озаровский Ю. Музыка живого слова. Основы русского художественного чтения. Пособие для чтецов, певцов, драматических и оперных артистов, ораторов, педагогов. – М.: Либроком, 2009. (репринт) – 324 с.
- 107 Орлова Е. Лекции по истории русской музыки. – М.: Музыка, 1979. – 574 с.
108. Орлова Е. Новаторские тенденции в тематике русского музыкального искусства начала XX века// Русская музыка на рубеже XX века. Статьи, сообщения публикации. – М.,-Л.: Музыка, 1966. – С. 65-110.
109. Панамарева А. Музыкальность в драматургии А.П.Чехова. Канд.дисс. – Томск, 2007. – 188 с.
110. Пекелис М. Музыкально-эстетические воззрения и литературные труды М.Ф.Гнесина// Гнесин М.Ф. Статьи, воспоминания, материалы. / Ред.-сост. Р.В.Глезер. – М.: Советский композитор, 1961. С.67-68.
111. Плужников К. Забытые страницы русского романса. – Л.: Музыка, 1988. – 103 с.
112. Потяркина Е. К.Д. Бальмонт и русская музыка рубежа XIX-XX веков. Канд.дисс. – М.,2009. – 315 с.
113. Поэзия и музыка. Сборник статей и исследований/ Сост.В.А.Фрумкин. – М.: Музыка, 1973. – 304 с.
114. Прибыткова З. С.В,Рахманинов в Петербурге-Петрограде. - Ташкент.1952. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://senar.ru/>
115. Ребиков В. Мысли о музыке (пение в храме) // РМГ. – СПб., 1916. №20, 21.
116. Ребиков В. О себе// РМГ. – СПб.,1909. № 43.
117. Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 года). Справочник. Вып.1. – М.: Советский композитор, 1966.
118. Русский романс. Опыт интонационного анализа. Сб.ст./ Ред Б.Асафьев. – М.-Л., Academia, 1930. – 317 с.

119. Русская художественная культура конца XIX – начала XX века. Кн.3 – М.,1977.
120. Ручьевская Е. Анализ вокальных произведений. – Л.: Музыка, 1988. – 352 с.
121. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века.// Русская музыка на рубеже XX века. – М.; Л.,1960. – С. 65-110.
122. Сабанеев Л. Музыка речи. Эстетическое исследование. – М.: Работник просвещения, 1923. – 121 с.
123. Савченко Б. Кумиры российской эстрады – М.: Панорама, 1998. – 384 с.
124. Музыкальный Петербург. XVIII век. Словарь-исследование. Т.1 кн.2. – СПб: Композитор, 1999. – 560 с.
125. Сац Н. Жизнь – явление полосатое. - М.: Новости,1991. – 588 с.
126. Сац Н. Новеллы моей жизни. - М.: Искусство, 1979. – 648 с.
127. Сельвинский И. Теория стиха. – М.,1962. – 342 с.
128. Сережников В. Музыка слова и школа ораторов – М: Изд. Авт.,1929. – 224 с.
129. Серов А. Статьи о музыке. Вып.1. – М.: Музыка, 1984. – 413 с.
130. Скворцова И. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков. – М.: Композитор, 2009. – 354 с.
131. Сконечная А. Московский Парнас. – М.: Моск. Рабочий, 1983. – 176 с.
132. Соллертинский И.И. В.Э.Мейерхольд и русский оперный импрессионизм // История советского театра: Очерки развития. Т.1: Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма.1917-1921. Л.: Худ. литература, 1933. -398с. – С. 308-322.
133. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. – М.: Вагриус, 2007. – 472 с.
134. Степанова И. Слово и музыка: диалектика семантических связей. – М.: Книга и бизнес, 2002. – 288 с.
135. Ступель А. Рихард Штраус. Краткий очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1972. – 96 с.

136. Тарасова Л. Забытый жанр: мелодекламация.// Наследие. Музыкальные собрания. – М.: Советский композитор, 1990.
137. Тиме Е. Дороги искусства – М.: Всероссийское театральное общество, 1967. – 240 с.
138. Тимофеев Л. Очерки теории и истории русского стиха. – М. Гослитиздат, 1958. – 415 с.
139. Титова Г. Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру. – СПб.: СПбГАТИ, 2006. – 175 с.
140. Тихвинская Л. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 527 с.
141. Толстой А. «Сестры» - Собр.соч. в 8 тт, т.5. – М., 1972.
142. Томпакова О. Владимир Иванович Ребиков: очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1989. – 78 с.
143. Турков А. Александр Блок. – М.: МИК, 2007. – 374 с.
144. Тэффи Н. Бальмонт. Воспоминания о серебряном веке. [Электронный ресурс]. – режим доступа: [http://az.lib.ru/t/teffi/text\\_0190.shtml](http://az.lib.ru/t/teffi/text_0190.shtml)
145. Файер Ю. О себе, о музыке, о балете. – М.: Советский композитор, 1974. – 570 с.
146. Ходотов Н. Близкое-далекое – Л.-М.: Искусство, 1962. – 328 с.
147. Ходус В. Метапоэтика драматического текста А.П.Чехова. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2008. – 416 с.
148. Холопов Ю. Гармония. Практический курс. В 2-х частях. Часть I. – М.: Композитор, 2005. – 472 с.
149. Хорошевская Ю. Между светом и тенью. К вопросу о некоторых чертах эстетики декаданса. // Декаданс в Европе и России: 150 лет жизни под знаком смерти /сост. и общ. ред.А.Н.Долгенко. – Волгоград, ВАГС, 2007.
150. Цыпин Г. А.С. Аренский. – М.: Музыка, 1966. – 179 с.
151. Черемисина Н. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. – М.: Русский язык, 1982. – 240 с.

152. Чтец-декламатор: литературно-художественный сборник. Т.1 – [Варшава], б.г.
153. Шафф А. Введение в семантику. – М.: ИЛ, 1963. – 376 с.
154. Швейцер В. Время и «мышь». /Диалог с прошлым. – М.,1976. – С. 92-103
155. Ширинский Н. Григорий Андреевич Лишин. // Московский журнал. История государства Российского. – М.,2008. - №3. – С.43-51.
156. Эткинд Е. Материя стиха. – Париж, 1978. – 506 с.
157. Театр "Летучая мышь" Н. Ф. Балиева: Обзор десятилетней художественной работы первого русского театра- кабаре / Н. Е. Эфрос . – Пг. : Солнце России, [1918]. – 48 с.
158. Юрский С. Кто держит паузу. - Л.: Искусство, 1977. – 175 с.
159. Якобсон Р. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.
160. Kühn U. Sprech-Ton-Kunst: musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770 - 1933) - Т.: Max Niemeyer Verlag. 2001.
161. Martens H. Musikalische Formen in historischen Reihen. Bd.11 Das Melodram. – В.: Musikverlag, 1932.
162. Nöther M. Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich - В.: Böhlau Verlag, 2008.

## Предварительный каталог русских мелодекламаций 1897-1929 гг.

Составление каталога мелодекламаций представляет серьезную проблему. Во-первых, широкое распространение жанра привело к тому, что ноты издавались во многих городах и едва ли сегодня возможно отследить все эти издания. Во-вторых, многие сочинения издавались самими авторами, из-за чего установить их выходные данные зачастую невозможно.

Исходя из этих причин, мы нашли возможным предложить лишь предварительный каталог тех опусов, которые удалось обнаружить в московских архивах. В него вошли произведения в жанре мело- и ритмодекламации, изданные в период с 1897 по 1929 год.

Корпус каталога составляют издания из фондов Российской государственной библиотеки и Научной музыкальной библиотеки им. С.И. Танеева. К ним примыкают сборники мелодекламаций, хранящиеся в РГБИ; печатные издания и рукописи из архивов ГЦММК им. М.И. Глинки и ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. В РГАЛИ мелодекламации указанного временного периода обнаружены не были.

К сожалению, даже жесткие временные и территориальные рамки не позволяют с уверенностью утверждать, что это заверченный вариант каталога. Несмотря на то, что в его основу легло исследование фондов крупнейших нотных библиотек и архивов Москвы, не исключена возможность встретить новые мелодекламации в иных местах хранения и бытования (даже в букинистических магазинах или на музейных экспозициях!).

Каталог составлен в алфавитном порядке в виде таблицы. В каждой строке указываются композитор, название произведения, жанровое обозначение (данное автором музыки) и опус (если есть), автор текста, посвящение (если есть), издательство, место и год издания и место хранения.

В случаях, когда данные о произведении неизвестны, в соответствующей графе стоит «?».

Курсивом выделены мелодекламации, которые не были найдены. Сведения о них почерпнуты из издательских каталогов.

Для крупных издательств (П.И. Юргенсона, В.В. Бесселя, Ю.Г. Циммермана), в целях большей наглядности и краткости указывается только одно место издания (или Москва, или Петербург).

Для рукописных материалов, хранящихся в архиве ГЦММК им. М.И.Глинки архиве ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, указывается номер фонда.

Текст всех посвящений, за исключением МД «Безответность мира» А. Ермолова (полный вариант ее посвящения приведен в тексте работы), даны без сокращений и изменений.

В каталоге приняты сокращения:

МД – мелодекламация

РД – ритмодекламация

Ф-п – фортепиано

Собств.авт. – собственное издание автора («самиздат»)

РГБ – Российская государственная библиотека

НМБТ – Научная музыкальная библиотека им. С.И. Танеева

РГБИ – Российская государственная библиотека искусств

ЦГММК – архив Центрального государственного музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки

ГЦТМ – Архив Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина

Музсектор госиздата - Музыкальный сектор государственного издательства

Б.м./ б.г./ б.и. – без места (издания)/ без года/ без издательства

№	композитор	название	жанр	Автор текста	посвящена	Издательство	Место и время издания	Место хранения
1	Адамов, А.	Волна	МД с ф-п	Save	Х.С.Ходжаеву	Иогансен	СПБ. б.г.	РГБ
2	Алоиз, В.Ф.	Завеса сброшена	МД с ф-п Op.42 №1	С.Я.Надсон	Марии Марковне Тривас	Циммерман	СПБ, 1902	РГБ
3	Алоиз, В.Ф.	Письмо	МД с ф-п Op.42 №2	В.Мазуркевич	Марии Марковне Тривас	Циммерман, Юргенсон	М.,1902	РГБ
4	Александров, А.И.	Сердце в петлицу	МД с ф-п	А.Вертинский		Детлаф	М.,б.г.	РГБ
5	А.М.В.	Комедия наша	МД с ф-п	Юг	«С любовью посвящаю тому, кто ценою жизни пытался доказать обратное» Юг	Б.и.	Пг.,1918	РГБ
6	Андреевская, Л.В.	В заливе	МД с ф-п	В.В.Верещагин		Бернард	СПБ., 1890	РГБ
7	Андреевская, Л.В.	Ночь	МД с ф-п	В.В.Верещагин		Бернард	СПБ., 1890	РГБ
8	Анцев, М.В.	Снова я слышу родную «Лучину»	МД с ф-п	Л.Радин		Музсектор Госиздата	М.,Л.,1924	РГБ НБТ ГЦММК
9	Аренский, А.С.	Как хороши, как свежи были розы	МД с ф-п, МД с оркестром op.68 №1	И.С.Тургенев	?	Юргенсон  Музсектор Госиздата	М.,1904  М.,б.г.	РГБ НБТ ГЦММК
10	Аренский, А.С.	Лазурное царство	МД с ф-п op.68 №2	И.С. Тургенев	?	Юргенсон  Музсектор	М.,1904  М.,1923	РГБ НБТ ГЦММК
11	Аренский, А.С.	Нимфы	МД с ф-п op.68 №3	И.С.Тургенев	?	Юргенсон  Музсектор	М.,1904  М.,б.г.	РГБ НБТ ГЦММК
12	Аргановский, В.	Принцесса греза	МД с ф-п	Т.Л.Щепкина- Куперник	Е.З.Ершовой	Идзиковски й	Киев, 1903	РГБ

13	Архангельский, А.А.	Виктория регия	МД с ф-п Ор.36 №1	И.Северянин	Николаю Михайловичу Чумакову	Лира	М.,б.г.	РГБ
14	Архангельский, А.А.	Волшебница, в глаза твои смотря	МД с ф-п	Т.Л.Щепкина-Куперник	Борису Владимировичу Путяте	Б.и.	М.,[1911]	РГБ ГЦММК
15	Архангельский, А.А.	Галка	МД с ф-п Ор.20 №1	А.Микуль	Власу Михайловичу Дорошевичу	Зейванг	М.,[1916]	РГБ
16	Архангельский, А.А.	Заячья мистерия	Напевная МД с ф-п Ор.22	В.Каменский	Б.Л.Мчеделлову	Арион	М.,1922	РГБ
17	Архангельский, А.А.	Куранты	МД с ф-п Ор.23 №2	Т.Л.Щепкина-Куперник		Б.Решке Студия Студия	М.,б.г. М.,б.г. М.,1910	РГБ
18	Арханельский, А.А.	Мгла	МД с оркестром Ор. 4 №2	А.Ремизов	Трем сестрам, Нине, Вале и Сане Мордвиновым	Кружок «Студия»	М.,1909	РГБ
19	Архангельский, А.А.	Осенью	МД с ф-п Ор.20 №1	С.Маковский	Вере Леонидовне Юреновой	Детлаф	М.,[1913]	РГБ
20	Архангельский, А.А.	Пока ты, пришедший из мрака	МД с ф-п к пьесе «Цветы на обоях»	А.Вознесенский		Бессель	М.,б.г.	ГЦММК
21	Архангельский, А.А.	Старинный вальс	МД с ф-п Ор.23 №1	М.А.Лохвицкая	Лидии Алексеевне Тушниной-Лидановой	Б.и.	М.,1910	РГБ
22	Архангельский, А.А.	Суламифь (Из песен песней)	МД с ф-п Ор.20 № 1	Л.Мей	Ольге Николаевне Миткевич	Юргенсон	М.,[1910]	РГБ ГЦММК
23	Архангельский, А.А.	Часы	МД с ф-п Ор.13а	А.Н.Толстой		Кружок «Студия» Детлаф	М.,1909 М.,б.г. М.,б.г.	РГБ НБТ ГЦММК
24	Архангельский, А.А.	Чертовы качели	МД с ф-п ор.23.№3	Ф.Соллогуб	Владимиру Васильевичу	Маски	М.,1910 М.,б.г.	РГБ НБТ

					Максимову			ГЦММК
25	Багриновский, М.М.	Объяснение в любви	МД в «старинном стиле» с ф-п	А.Белый	Л.Н. Саратовой	Гутхейль Музсектор Госиздата	М.,[1909] М.,1924	РГБ НБТ
26	Багриновский, М.М.	Ссора	МД в «старинном стиле» с ф-п	А.Белый	Л.Н. Саратовой	Гутхейль Музсектор Госиздата	М.?[1909] М.,1924	РГБ НБТ
27	Безродная, Е.	Будда	МД с ф-п Ор.11	Д.С.Минаев	Владимиру Ивановичу Безродному	Иогансен	СПб, б.г.	РГБ
28	<i>Безродная, Е.</i>	<i>В лунную ночь</i>	<i>МД с ф-п ор.10</i>	<i>Д.С.Минаев</i>	<i>Марии Андреевне Ведринской</i>	<i>Давингоф</i>		
29	Безродная, Е.	Галилей (Errur si tuove!)	МД с ф-п Ор.6	П.И.Кичеев	Владимиру Ивановичу Безродному	Давингоф	МПб,б.г.	РГБ
30	<i>Безродная, Е.</i>	<i>Две труженицы</i>	<i>МД с ф-п ор.6</i>	<i>В.Лихачев</i>	<i>Марии Андреевне Ведринской</i>	<i>Давингоф</i>		
31	Безродная, Е.	И скучно, и грустно	МД с ф-п Ор.4 №2	М.Ю.Лермонтов		Иогансен	СПб, б.г.	РГБ
32	Безродная, Е.	Когда волнуется желтеющая нива	Этюд-МД с ф-п ор.4 №1	М.Ю.Лермонтов		Иогансен	СПб,б.г.	РГБ
33	Безродная, Е.	Мухи	МД с ф-п Ор.12 №1	А.Н.Апухтин		Иогансен	СПб, б.г.	РГБ
34	Безродная, Е.	Парус	МД с ф-п Ор. 4 №3	М.Ю.Лермонтов		Иогансен	СПб, б.г.	РГБ
35	Безродная, Е.	Русалка	МД с ф-п Ор.4 №4	М.Ю.Лермонтов		Иогансен	СПб, б.г.	РГБ
36	Безродная, Е.	Сосна	МД с ф-п Ор.4 №5	М.Ю.Лермонтов		Иогансен	СПб, б.г.	РГБ

37	Безродная, Е.	Я поведал безбрежному морю	МД с ф-п Ор.12 №2	П.Вейнберг		Иогансен	СПб, б.г.	РГБ
38	Безродная, Е.	Я хочу веселья	МД с ф-п Ор.12 №3	Скиталец		Иогансен	СПб, б.г.	РГБ
39	<i>Бемберг, Г.</i>	<i>Баллада несчастливого</i>	<i>МД для контральто (меццо- сопрано) с аккомпане- ментом скрипки (или виолончели) и ф-п</i>	<i>Г.Мюрже</i>		<i>Циммерман</i>		
40	<i>Берр, И.</i>	<i>Сострадание</i>	<i>МД с ф-п ор.2</i>			<i>Северная лира</i>		
41	Березин, П.	Ночь, бледнеют тени	МД с ф-п	Боголюбова	Дорогому другу А.П.Пассеку	Бессель	СПб, б.г.	РГБ
42	Бирюков, Г.П.	Весной	МД с ф-п	Е.Буланина	Елене Александровне Булаиной		Рига, 1904	РГБ
43	Блантер, М.И.	Сильнее смерти	МД с ф-п	Н.Никер	Балетмейстеру Касьяну Голейзовскому	Молодое издательство  Собств.авт.  Собств.авт.	М.,1924  М.,1924  М.,1925	РГБ
44	Блейхман, Ю.И.	К возлюбленной	МД с ф-п	А.А.Фет		Давингоф	СПб,б.г.	НБТ
45	<i>Блейхман, Ю.</i>	<i>Не говорите мне – он умер!</i>	<i>МД с ф-п</i>	<i>С.Я.Надсон</i>				
45	Блех, О.Ф.	Мечты	МД с ф-п Ор.61 №3	П.Верлен	Виктору Петип	Горбунов	Харьков, [1917]	РГБ

47	Боборыкин, Н.	Ты помнишь ли еще тот чудный вечер мая	РД с ф-п Ор.7 № 3	Т.Н.Муратова		Винклер	Л.,1916	РГБ
48	Бобров, Ф.	Горный голос	МД с ф-п	Г.Гейне		Гутхейль	М.,1899	РГБ
49	Бобров, Ф.	Какое блаженство	МД с ф-п	Текст из «Феи каприз»	Марии Константиновне Лейтман	Маски	М.,б.г.	РГБ НБТ
50	Бобров, Ф.	Менестрель	МД с ф-п	А.Майков	Анне Федоровне Зориной	Маски	М.,1924 М.,б.г.	РГБ НБТ ГЦММК
51	Бобров, Ф.	Монолог домового	МД с ф-п	Н.Островский	«моему дорогому другу Василию Лейтман»	Маски	М.,1924 М.,б.г.	РГБ НБТ ГЦММК
52	Бобров, Ф.	На кладбище	МД с ф-п	С.Л.	Елене Евгеньевне Пржевальской	Маски	М.,1924 М.,б.г.	РГБ НБТ
53	Бобров, Ф.	Ночь пришла	МД с ф-п	М.Горький		Юргенсон	М.,1905	ГЦММК
54	Бобров, Ф.	Ночью	МД с ф-п	-	Маленькой Шухминой	Маски Гутхейль	М.,1924 М.,1904	РГБ НБТ ГЦММК
55	Бобров, Ф.	Смерть лебедя	МД с ф-п	Я.Полонский		Гутхейль	М.,1904	ГЦММК
56	Бобров, Ф.	Смерть Михаила Репнина	МД с ф-п	А.Толстой	Федору Аркадьевичу Духовецкому	Циммерман	СПб, 1893	РГБ
57	Бобров, Ф.	Снежинки	МД с ф-п	М.Горький		Маски	М.,б.г.	НБТ
58	Бобров, Ф.	Фиалка	МД с ф-п	Н.Н.	Елене Евгеньевне Пржевальской	Маски Гутхейль	М.,1924 М.,1903	РГБ НБТ
59	Бобров, Ф.	Эдельвейс	МД с ф-п	М.Горький		Маски Гутхейль	М.,1924 М.,1904	РГБ НБТ ГЦММК

60	Бобров, Ф.	Яблоня	МД с ф-п	С.В.Потресов	Елене Евгеньевне Гарднер	Маски Гутхейль (?)	М.,1924 М.,б.г.	РГБ НБТ ГЦММК
61	Богемский, Д.А.	Траурная элегия	МД с ф-п ор.25	-	В память безвременно погибшего молодого поэта и композитора П.Давыдова	Циммерман	СПб, 1906	РГБ
62	Боккерини, Л.	Менуэт «Louis seize»	МД с ф-п	К.Я.Голейзовский	В.В.Максимову	Музсектор Госиздата	М.,1924 Иодко,б.г.	РГБ ГЦММК
63	Букке, Е.И.	Озимандия. Сонет	МД для баса с ф-п	П.Б.Шелли-К.Бальмонт	Н.М.Сперанскому	Юргенсон	М.,1911	РГБ
64	Бурковский, В.К.	Гремела музыка	МД с ф-п	А.Апухтин	Антонине Ивановне Бурковско	Бессель	М., СПб, б.г.	РГБ
65	Бурковский, В.К.	Сын гаера	МД с ф-п	П.В.Голенищев-Кутузов	Лидии Ивановне Орловой	Бессель	М., СПб.,б.г.	РГБ
66	Быков, М.Н.	Тихо ночь подошла	Вальс-МД с ф-п	В.Л.Величко	Марии Николаевне Серзирог	Бернгард Юргенсон	СПб., 1902 М.,б.г.	РГБ ГЦММК
67	Быков, М.Н.	Фиалка	МД с ф-п	N.N.	Марии Александровне Потоцкой	Юргенсон	М.,1903	РГБ ГЦММК
68	Васильев, А.П.	В старой гостиной	МД с ф-п	К.Краевский	Артисту В.В.Максимову	Бессель	М.,СПб,б.г.	РГБ
69	Васильев, А.П.	Годы проходят	МД с ф-п	А.Белый		Бессель	М.,Пг,б.г.	РГБ
70	Васильев, А.П.	Ее светлой памяти	МД с ф-п	Т.Ардова		Бессель	М.,СПб,б.г.	РГБ
71	Васильев, А.П.	Жрица	МД с ф-п	Н.Пояркова	Артистке Л.Д. Рындиной	Бессель	М.,СПб,б.г.	РГБ
72	Васильев, А.П.	Лилии	МД с ф-п	В.Ленский		Бессель	М.,СПб,б.г.	РГБ
74	Васильев, А.П.	Сердечные струны	МД с ф-п	Б.Никонов	Александре Николаевне и Михаилу	Бессель	М.,СПб,б.г.	РГБ

					Михайловичу Васильевым			
75	Васильев, А.П.	Снился мне сад в подвенечном уборе	МД с ф-п	Е.Дитерихс	Николаю Михайловичу и Александре Владимировне Васильевым	Бессель	М.,СПб,б.г.	РГБ
76	<i>Вивьен, А.</i>	<i>Вальс</i>	<i>МД с ф-п</i>	<i>А.М.Федоров</i>	<i>В.Ф.Торскому</i>	<i>Бессель</i>		
77	<i>Вивьен, А.</i>	<i>Плач детей</i>	<i>МД с ф-п</i>	<i>Н.А.Некрасов</i>	<i>В.В.Максимову</i>	<i>Бссель</i>		
78	<i>Вивьен, А.</i>	<i>Сосны</i>	<i>МД с ф-п</i>	<i>В.Башкин</i>	<i>Нине Салин</i>	<i>Бессель</i>		
79	Вилинский, А.Б.	Варяг	МД с ф-п	Я.Репнинский	Славным русским морякам в память боя у «Чемулько»	Гутхейль	М.,1904	РГБ
80	Виллуан, В.Ю.	Лилии и розы	МД с ф-п	Е.Парадизова	Елене Степановне Парадизовой	Юргенсон	М.,1901	РГБ НБТ
81	Вильбушевич, Е.Б.	Астры	МД с ф-п	?	?	Давингоф	Пг, 1914- 1917	НБТ
82	Вильбушевич, Е.Б.	Башня любви	МД с ф-п	В.Брюсов	Е.Ф.Вольф- Нергаль	Собств.авт. Давингоф	М.,1925 Пг.,1914- 1917	РГБ НБТ ГЦММК
83	Вильбушевич, Е.Б.	Белая сирень	МД с ф-п	Тэффи	С.И.Л.	Давингоф	СПб,б.г.	РГБ ГЦММК
84	Вильбушевич, Е.Б.	Был тихий вечер	МД с ф-п	В.Гофман	Вере Федоровне Комиссаржевско й	Давингоф	Пг.,б.г.	РГБ
85	Вильбушевич, Е.Б.	В голубой далекой спаленке	МД с ф-п	А.Блок	Другу Борису Волошину	Валящик	Л.,б.г.	РГБ НБТ
86	Вильбушевич,	В моем саду мерцают розы белые	МД с ф-п	К.Бальмонт	Елизавете Владимировне Малич	Давингоф	Пг.,б.г.	РГБ

87	Вильбушевич, Е.Б.	В ночь летнюю	МД с ф-п	И.С.Тургенев	Т.В.К.	Маски Давингоф	М.,1924 М.,б.г.	РГБ НБТ ГЦММК
88	Вильбушевич, Е.Б.	Весна	МД с ф-п	И.Северянин	Гликерии Николаевне Федотовой с глубоким уважением	Давингоф	Пг.,б.г.	РГБ НБТ ГЦММК
89	Вильбушевич, Е.Б.	Весна и осень	МД с ф-п	П.Ж.Беранже	З.И.Рудь		Пг.,б.г..	РГБ
90	Вильбушевич, Е.Б.	Волнуемый, как океан безбрежный	МД с ф-п	А.Маширов- Самобытник	?	Музсектор Госиздата	М.,1929	НБТ
91	Вильбшевич, Е.Б.	Где гнутся над омутом лозы	МД с ф-п	А.К.Толстой	Н.П.Ламановой	Давингоф	Пг.,б.г.	РГБ НБТ ГЦММК
92	Вильбушевич, Е.Б.	Запад гаснет в дали белорозовой	МД с ф-п	А.К.Толстой	Э.М.Ратнер	Маски Давингоф	М.,1924 Пг.,б.г.	РГБ НБТ
93	Вильбушевич, Е.Б.	Как мальчик кудрявый резва	МД с ф-п	М.Ю.Лермонтов	Г.И.Большаково й	Собств.авт. Собств.авт.	М.,1925 М.,1926	РГБ НБТ
94	Вильбушевич, Е.Б.	Каменщик	МД с ф-п	В.Брюсов	Н.Н.Ходотову	Собств.авт.	М.,1925	РГБ НБТ
95	Вильбушевич, Е.Б.	Карменсита	МД с ф-п	В.Жаботинский (перевод)	Константину Александровичу Варламову	Давингоф Собств.авт.	СПб,б.г М.,1926	РГБ НБТ ГЦММК
96	Вильбушевич, Е.Б.	Колокольчики и колокола	МД с ф-п	Э.По- К.Бальмонт	Владимиру Николаевичу Давыдову	Давингоф	СПб., б.г.	РГБ НБТ ГЦММК
97	Вильбушевич, Е.Б.	Ландыши	МД с ф-п	В.Башкин		Давингоф	СПб.,б.г	РГБ НБТ
98	Вильбушевич, Е.Б.	Левкой	МД с ф-п	В.Башкин	В.В. Максимову	Давингоф	Пг., б.г.	РГБ НБТ ГЦММК
99	Вильбушевич, Е.Б.	Марш	МД с ф-п	Ф.Соллогуб	Доблестному воинству	Давингоф	Пг.,б.г.	РГБ НБТ

								ГЦММК
100	Вильбушевич, Е.Б	Минувшие дни	МД с ф-п	П.Б.Шелли	Памяти прошлого	Давингоф	Пг.,б.г.	РГБ НБТ ГЦММК
101	Вильбушевич, Е.Б.	Море	МД с ф-п	А.С.Пушкин		Давингоф Маски	Пг., б.г. М.,1924	РГБ НБТ
102	Вильбушевич, Е.Б.	Не жалею, не зову, не плачу	МД с ф-п	С.Есенин	П.П.Гайденбуро ву	Собств.авт.	Л.,1926	РГБ НБТ
103	Вильбушевич, Е.Б.	Ночи безумные	МД с ф-п Ор.3	А.Апухтин	В.С.Петрову	Давингоф Маски	Пг.,б.г. М.,1924	РГБ НБТ ГЦММК
104	Вильбушевич, Е.Б.	О доблестях, о подвигах, о славе	МД с ф-п	А.Блок		Собств.авт.	Л.,1926	НБТ
105	Вильбушевич, Е.Б.	О, умчи меня вдаль!	МД с ф-п	А. Негри	В.Ф.Комиссарже вской	Давингоф	Пг.,б.г.	РГБ  Архив ГЦТМ Ф1 4800
106	Вильбушевич, Е.Б.	Первое мая	МД с ф-п		О.В.Легран	Собств.авт.	Л.,1927	РГБ НБТ
107	Вильбушевич, Е.Б.	Песня соловушки	МД с ф-п		В.А.Блюменталь -Тамарину	Собств.авт.	Л.,1927	РГБ НБТ
108	Вильбушевич, Е.Б.	По Руси	МД с ф-п	Н.Тихомиров	Елизавете Ивановне Тиме	Валящик	Л.,1924	РГБ
109	Вильбушевич, Е.Б.	Привет богатырям	МД с ф-п	А.Федоров		Давингоф Собств.авт.	Пг.,б.г. М.,1925	РГБ
110	Вильбушевич, Е.Б.	Привет Веерабису	МД с ф-п	Д.Цензор		Сорабис	Л.,1929	НБТ ГЦММК

111	Вильбушевич, Е.Б.	Пять дней и пять ночей	МД с ф-а	В.Инбер		Собств.авт.	М.,1926	РГБ
112	Вильбушевич, Е.Б.	Сияла ночь	МД с ф-п	А.Фет	М.А. Потоцкой	Давингоф	Пг.,б.г.	РГБ ГЦММК
113	Вильбушевич, Е.Б.	Спи спокойно, моя дорогая	МД с ф-п	С.Надсон	«памяти ушедших»	Давингоф	Пг.,б.г.	РГБ ГЦММК
114	Вильбушевич, Е.Б.	Трубадур	МД с ф-п	В.Немирович-Данченко	Н.П. и А.П. Каютовым	Собств.авт. Собств.авт.	М.,1925 М.,1926	РГБ НБТ ГЦММК
115	Вильбушевич, Е.Б.	Ты не спрашивай, не распытывай	МД с ф-п	А.Толстой		Давингоф	СПб,б.г.	ГЦММК
116	Вильбушевич, Е.Б.	Улицы	МД с ф-п	Я.Годин	Марии Андреевне Ведринской	Давингоф Маски	СПб,б.г. М.,1924	РГБ НБТ ГЦММК
117	Вильбушевич, Е.Б.	Умирающий лебедь	МД с ф-п Ор.1	К.Бальмонт	Н.Н.Ходотову	Собств.авт. Собств.авт.  Давингоф	М.,1925 Н.Новгород, б.г. СПб.,б.г.	РГБ НБТ ГЦММК
118	Вильбушевич, Е.Б.	Юные коммунары	МД с ф-п	?		Собств.авт.	Л.,1926	НБТ
119	Вильбушевич, Е.Б.	Я снова здесь, в семье родной	МД с ф-п	С.Есенин	Памяти брата	Собств.авт.	Л.,1926	РГБ НБТ
120	Виткинд, Б.М.	Колокола	МД с ф-п	К.Р.	Светлой памяти юного героя, князя Олега Константиновича	Эвтерпа	Пг.,1914	РГБ НБТ
121	Виткинд, Б.М.	Русалка	МД с ф-п	М.Ю.Лермонтов		Эвтерпа	Пг.,1914	РГБ НБТ
122	Виткинд, Б.М.	Солнце и месяц	МД (мелодичная пьеса) с ф-п	Я.П.Полонский		Эвтерпа	Пг.,1914	РГБ

123	Волков, Н.	Снежинки	МД с ф-п	М.Горький	Наташе	Педагогия	М.,б.г.	РГБ
124	Волков- Давыдов, С.Д.	Встреча	МД с ф-п			Гроссе	М.,1901	НБТ
125	Волков- Давыдов, С.Д.	Вырыта заступом яма глубокая	МД с ф-п	С.Никитин		Бессель	М.,1902	РГБ
126	Волков- Давыдов, С.Д.	Грезы	МД с ф-п			Бессель	М.,1902	РГБ
127	Волков- Давыдов, С.Д.	Душно	МД с ф-п	?	?	Гроссе	М.,1902	НБТ
128	Волков- Давыдов, С.Д.	Не буди воспоминаний	МД с ф-п	К.Бальмонт		Детлаф	М.,б.г.	РГБ
129	Волков- Давыдов, С.Д.	Она была твоя	МД с ф-п	А.Н.Апухтин		Юргенсон	М.,1900	РГБ
130	Волков- Давыдов, С.Д.	Осени поздней цветы распускаются	МД с ф-п	К.Бальмонт	А.О.Логину	Бессель	М.,1902	РГБ
131	Волков- Давыдов, С.Д.	О Ты, который мне и жизнь, и разум дал	МД с ф-п	А.Н.Апухтин		Б.и.	М.,1900	РГБ
132	Волков- Давыдов, С.Д.	Перед судом толпы	МД с ф-п	А.Н.Апухтин		Юргенсон	М.,1900	РГБ
133	Волков- Давыдов, С.Д.	Пленный рыцарь	МД с ф-п	?	?	Юргенсон	М.,б.г.	НБТ
134	Волков- Давыдов, С.Д.	Расцветает	МД с ф-п	Поздняков		Юргенсон	М.,б.г.	РГБ
135	Волков- Давыдов, С.Д.	Рыбак и фея	МД с ф-п	М.Горький	Л.П.Андреевой	Бессель	СПб., б.г.	РГБ
136	Волков- Давыдов, С.Д.	Три души	МД с ф-п	С.Фруг		Бессель	М.,1902	РГБ
137	Волков- Давыдов, С.Д.	Цепи	МД с ф-п	Абрамович	?	Гроссе	М.,1906	НБТ

138	Вульферт, М.	В минуту борьбы	МД с ф-п	Е.Никитин		Гроссе	М.,б.г.	РГБ
139	Вульферт, М.	Ночная элегия	МД с ф-п	Е.Никитин		Гроссе	М.,б.г.	РГБ
140	Гайгерова, В.А.	Прелюдия	МД с ф-п	Победимский		Рукопись	М.,1919	ГЦММК Ф.174 76
141	Гайгерова, В.А.	Сон	МД с ф-п	С.Надсон		Рукопись	М.,1919	ГЦММК Ф.174 22
142	Галковский, К.М.	Сон монахини	МД с ф-п Ор.1 №5	И.Якунин	Ивану Венедиктов, Котовой	Нева	СПб, б.г.	РГБ ГЦММК
143	Галковский, К.М.	Уходи	МД с ф-п Ор.1 №8	И.Петров	Дорогой жене	Нева	СПб,б.г.	РГБ
144	Галлер, А	Душа моя мрачна	МД с ф-п	М.Ю.Лермонтов	Елене Наумовне Гермонт	Музыкальны й мир Иогансен	СПб,б.г. СПб,б.г.	РГБ ГЦММК
145	Гинцбург, Р.И.	Дума	МД с ф-п	С.Фруг		Бессель	СПб,1900	РГБ
146	Глушков, П.	Смерть Нарцисса	МД с ф-п	О.Уайльд	В.В.Чекан	Давингоф	СПб,б.г	РГБ
147	Глушков, П.	Сон лилии	МД с ф-п	В.Тан	Л.С.Повальской	Давингоф	СПб,б.г.	РГБ
148	Глушков, П.	Унеси мою душу в ту синюю даль	МД с ф-п	С.Фруг	О.В.Иконниково й	Давингоф	СПб,б.г.	РГБ
149	Годар, Б.	Люси	МД для ф-п и скрипки ad libitum	А. де Мюссе (пер. М.Слонов)		Гутхейм	М.,1897	РГБ ГЦММК
150	Голева, З.П.	Весь вечер музыка	МД с ф-п	В.Башкин	Федору Алексеевичу Филимонову	Гроссе	М.,б.г.	РГБ
151	Гольд, С.В.	Его хоронили мы в солнечный день	МД с ф-п	А.Коринфский		Экономик	Пг.,б.г.	ГЦММК
152	Гольденберг, Г.А.	Ни доброго взгляда	МД с ф-п	И.Северянин		Юргенсон	М.,1917	РГБ

153	Горяинова (Энери), И.	Гремела музыка, горели ярко свечи	МД с ф-п	А.Н.Апухтин	Б.Н.Вишневецкому	Циммерман	СПб,б.г.	РГБ
154	Горяинова (Энери), И.	Красота	МД с ф-п	К.Р.	Б.Н.Вишневецкому	Циммерман	СПб,б.г.	РГБ
155	Горяинова (Энери), И.	На кладбище	МД с ф-п	И.Тургенев, С.Надсон	Б.Н.Вишневецкому	Циммерман	СПб,б.г.	РГБ ГЦММК
156	Госсек, Ф.Ж.	Маркиза	МД с ф-п (переложение М.И.Николаевского)	К.Голейзовский	Владимиру Васильевичу Максимову	Гунн	М.,б.г.	РГБ НБТ ГЦММК
157	Греве-Соболевская, Е.	Богиня и певец	МД с ф-п	А.Апухтин (из Овидия)	Артисту Московского малого театра В.В.Самус-Максимову	Леопас	СПб,б.г.	РГБ
158	Греве-Соболевская, Е.	Рыдает и плачет...	МД со скрипкой и ф-п	К.Фофанов		Леопас	СПб.,б.г.	
159	Греве-Соболевская, Е.	Статуя	МД с ф-п	К.Случевский		Леопас	СПб, б.г.	РГБ
160	Григ, Э.	Весна	МД с ф-п. Аранжировка Е.П.Мельгуновой-Чалеевой	А.Апухтин		Бессель	СПб, М.,б.г.	РГБ
161	Григ, Э.	Элегия (ор.38 №6)	МД с ф-п	Н.Шебуев	П.В.Самойлову	Давингоф	Пг.,б.г.	РГБ
162	Григоров, Н.	Поздние розы, осенние розы	МД с ф-п	Н.Гурьев		?	СПб,1913	РГБ
163	Гротто-Слепиковский, А.	Это было давно	МД с ф-п	С.А.Сафонов		Собств.авт.	СПб, б.г.	РГБ

164	Дамаев, В.П.	Встреча	МД с ф-п ор.4 №2	?		?	?	ГЦММК Ф.209(?)
165	Данкман, Ф.Ф.	Вы, должно быть, давно позабыли меня	МД с ф-п	Л. Шах- Пароньянц		Давингоф	СПб,1902	РГБ
166	Данкман, Ф.	К ней	МД с ф-п	Л.Шах- Пароньянц		Давингоф	СПб.,1902	РГБ
167	Данкман, Ф.Ф.	Муза	МД с ф-п	А.С.Пушкин		Давингоф	СПб.,б.г.	РГБ
168	Данкман, Ф.Ф.	Ночь	МД с ф-п	В.А.Жуковский		Давингоф	СПб,б.г.	РГБ
169	Дега, И.	Вечерняя в небе заря	МД с ф-п	Н.Ашукин		Буревестник	М.,1925	РГБ
170	Диттерсдорф, К.Д.	Пьеро и Кассандр	МД с ф-п	К.Я.Голейзовски й	В.В.Максимову	Детлаф	М.,б.г.	РГБ
171	Добровольский , В.Э.	Сновидение	МД с ф-п ор.11№4	А.Н.Козловская		Собств.авт.	СПб,б.г.	РГБ
172	Дюпон-Вернон, А.- Р.Шуман	Мечты	МД с ф-п (на музыку «Traumerei» ор.15 №7 Р.Шумана)			Бессель	СПб.,б.г.	РГБ
173	Е.А.	Говорят, я мила	МД с ф-п ор.6	Т.Л.Щепкина- Куперник		Муз.Нива	СПб.,1906	РГБ
174	Егоров, А.А.	Ангел	МД с ф-п	М.Ю.Лермонтов		Адамсон	СПб,1914	РГБ
175	Егоров, А.А.	В дни войны	МД с ф-п ор.9№4	Ф.Н.Касаткин- Ростовский		Юргенсон	М.,б.г.	РГБ
176	Егоров, А.А.	Все мне улыбка твоя вспоминается	МД с ф-п ор.9№2	Н.Ш.		Юргенсон	М.,б.г.	РГБ НБТ
177	Егоров, А.А.	Молитва	МД с ф-п	М.Ю.Лермонтов		Адамсон	СПб,1914	РГБ
178	Егоров, А.А.	Парус	МД с ф-п	М.Ю.Лермонтов		Адамсон	СПб,1914	РГБ

179	Егоров, А.А.	Русь	МД с ф-п ор.9 №5	Д.Ратгауз		Адамсон	СПб.,1915	НБТ
180	Егоров, А.А.	Ты моя милая	МД с ф-п ор.9 №3	Д.Ратгауз		Юргенсон	М.,1913	РГБ
181	Егоров, А.А.	Экспромт	МД с ф-п ор.9№1	Ф.Н.Касаткин- Ростовский		Юргенсон	М.,1913	РГБ НБТ
182	Ермолов, А.И.	Безответность мира. Поэма души	МД с ф-п	Л.Добрянский и В.Ландышевски й	Добрейшим создателям приюта для слепых детей...	Собств.авт.	М.,1913	РГБ ГЦММК
183	Ермолов, А.И.	О, Русь!	МД с ф-п ор.31	Маугли	Все м дорогим... Героям Великой Войны	Гроссе	М.,б.г.	РГБ
184	Ермолов, А.И.	Привет светлому пережитому	Романс-МД (для голоса и ф-п или скрипки и ф- п с МД)	-	В венок редкостно талантливому человеку	Собств.авт.	М.,б.г.	РГБ НБТ
185	Ермолов, В.	В полном разгаре страда деревенская	МД с ф-п	Н.Некрасов	?	Собств.авт.	М.,б.г.	НБТ
186	Егоров, В.	Листья шумели уныло	Романс-МД с ф-п	?	?	Собств.авт.	М.,б.г.	НБТ
187	Егоров, В.	Песня. Марш.	Романс-МД с ф-п	Е.Яшков		Собств.авт.	М.,б.г.	НБТ
188	Забелин, П.	Маскарад	МД с ф-п	В.Смиренский	Нине Михайловне Железновой	Собств.авт.	Б.м.,1917	РГБ НБТ
189	Захарова, К.	Отчего так бледны	МД с ф-п			Северная лира		
190	Игнатъев, Н.Н.	И помню церковь я	МД с ф-п	С.Надсон	другу	Дипнер	Саратов, б.г.	РГБ
191	Игнатъев, Н.Н.	Когда одна я остаюсь	МД с ф-п	М.В.Дальская	Талантливой артистке Магдалине	Дипнер	Саратов, 1905	РГБ ГЦММК

					1Викторовне Дальской			
192	Игнатъев, Н.Н.	Мечтаю я	МД с ф-п	П.Зуев	Княгине Марии Павловне Долгоруковой	Эриксон	Саратов, 1904	РГБ ГЦММК
193	Игнатъев, Н.Н.	О, нет!	МД с ф-п	К.Р.	Николаю Николаевичу Грен	Дипнер	Саратов, б.г.	РГБ ГЦММК
194	Игнатъев, Н.Н.	Похороны	МД с ф-п	С.Надсон	На титуле – памяти незабвенного Григория Андреевича Лишина, На 1 странице - Николаю Николаевичу Синельникову	Сыромятник ов	Саратов, 1902	РГБ ГЦММК
195	Игнатев, Н.Н.	Узник полночный мрак лишь лунным светом...	МД с ф-п	?		Сыромятник ов	Саратов, 1900	ГЦММК
196	Игнатъев, Н.Н.	«Фея каприз» (МД из пьесы)	МД с ф-п	Комедия О.Блюменталья, пер.Л.Мунштейна	Николаю Васильевичу Якунчикову	Юргенсон	М.,1903	НБТ ГЦММК
197	Игнатъев, Н.Н.	Я вам не нравлюсь	МД с ф-п	К.Р.	Владимиру Владимировичу Третьякову	Дипнер	Саратов, 1904	РГБ ГЦММК
198	Игнатъев, Н.Н.	Я вас не понял	МД с ф-п	N.N.	Княгине Марии Павловне Долгоруковой	Дипнер	Саратов, 1904	РГБ ГЦММК
199	Игнатъев, Н.Н.	Я помню бал	МД с ф-п	А.Н.Плещеев	Сергею Исаевичу Аносову	Дипнер	Саратов, 1905	РГБ ГЦММК
200	Иксуль, В.А.	Мухи	МД с ф-п	А.Апухтин		Собств.авт.	М.,1902	РГБ
201	Иксуль, В.А.	Пускай умру! Печали мало...	МД с ф-п	Н.А.Добролюбов		Энергия	Петроград, 1914-1915	РГБ

202	Иксуль, В.А.	Скорей бы весна приходила!	МД с ф-п	-		Энергия	Петроград, 1915	РГБ
203	Иксуль, В.А.	Это было давно	МД с ф-п	С.Сафронов	Евгении Михайловне Фридлейн	Собств.авт.	СПБ.,б.г.	РГБ
204	Ильинская-Комарова, М.Ф.	Ароматная ночь	Вальс-МД с ф-п	В.Мазуркевич		Гроссе	М.,б.г.	РГБ НБТ
205	Ильинская-Комарова, М.Ф.	Встретил тебя	МД с ф-п	-		Собств.авт	М.,1913	РГБ
206	Ильинский, А.А.	Мелодекламация Мелики	МД со скрипкой соло и ф-п ор.34 №2	Г.Жулавский Пер.Т.Щепкиной -Куперник		Юргенсон	М.,Лейпциг, 1912 СПБ, 1909	РГБ НБТ ГЦММК
207	Ильинский, А.А.	Мелодекламация Психеи	МД с виолончелью соло и ф-п ор.34	Г.Жулавский Пер.Т.Щепкиной -Куперник		Юргенсон	М.,Лейпциг, 1912 СПБ,1909	РГБ НБТ
208	Ильинский, А.А.	Мелодекламация Стефана	МД с ф-п ор.34 №17	Г.Жулавский Пер.Т.Щепкиной -Куперник		Юргенсон	М.,б.г.	ГЦММК
209	Ильинский, А.А.	Памяти А.П.Чехова Ор.21	МД с ф-п	А.Афанасьев		Рукопись  Юргенсон  Госиздат	М.,1904(?)  М.,1904  М.,1925	ГЦММК Ф.182 38  НБТ  РГБ
210	Искомаров ...	Мятеж	МД с ф-п	Э.Верхарн		Муз.пред. ДПС	Ростов-на-Дону, 1923	НБТ
211	Каган, М.Е.	Белая лилия	МД с ф-п	С.Я.Рубанович		Собств.авт., Гроссе	М.,б.г.	РГБ

212	Калманович, И.С.	Слышишь, мне хочется счастья...	МД с ф-п	А.Закржевская		Шлик	Б.м.,б.г.	ГЦММК
213	Калюжный, Б.В.	Во дни надежды молодой Ор.4 №1	МД с ф-п	К.Р.	Н.А.Григорьеву-Истомину	Юргенсон	М.,1906	РГБ НБТ
214	Калюжный, Б.В.	Ручей Ор.4 №4	МД с ф-п	Скиталец		Музсектор Госиздата	М.,Пг.1923	РГБ НБТ
215	Калюжный, Б.В.	Спит море предо мной ор.4 №2	МД с ф-п	Скиталец		Музсектор Госиздата	М.,Пг.1923	РГБ НБТ
216	Калюжный, Б.В.	Утром зорька молодая Ор.4 №3	МД с ф-п	Скиталец		Музсектор Госиздата	М.,Пг.1923	РГБ НБТ
217	Карташев, А.	Снежинки	РД с ф-п	Д.Бедный		Музсектор Госиздата	М.,1925	НБТ
218	Кашеваров, С.А.	Дубок	МД с ф-п	Я.П.Полонский		Селивестров	СПб,1906	РГБ
219	Кашперова, Е.В.	Беладонна	МД с ф-п	К.Бальмонт	Владимиру Васильевичу Максимову	Юргенсон	М.,б.г.	РГБ НБТ
220	Кашперова, Е.В.	Я хотел бы тебя заласкать вдохновеньем	МД с ф-п	К.Бальмонт		Слонов	М.,1912	РГБ
221	Кац, С.	Гудки	МД с ф-п	А. Гостев	?	Музсектор госиздата	М.,1925	НБТ
223	Кац, С.	Левый марш	МД с ф-п	В.Маяковский	?	Музсектор госиздата	М.,1926	НБТ
224	Кац, С.	Первомайское	МД с ф-п	С.Третьяков	?	Музсектор госиздата	М.,1926	НБТ ГЦММК
225	Кельберг, Ю.Р.	Весна	МД с ф-п ор.11 №5	С.Городецкий	О.В.Гзовской	Циммерман	СПб,М.,б.г.	РГБ ГЦММК
226	Кельберг, Ю.Р.	Зима (quasi uno nocturno)	МД с ф-п ор.12 №3	Ф.Тютчев	Марии Андреевне Ведринский	Циммерман	СПб, М.,б.г.	РГБ НБТ ГЦММК

227	Кельберг, Ю.Р.	Лето	МД с ф-п Ор.12 №2	А.Белый	Марии Андреевне Ведринский	Циммерман	СПб, М., б.г.	РГБ ГЦММК
228	Кельберг, Ю.Р.	Мечты	МД с ф-п Ор.12 №6	А.Я.(?)Мейснер		Северная лира	СПб,1912	РГБ
229	Кельберг, Ю.Р.	Набат (Колокола №1)	МД с ф-п Ор.5	К.Бальмонт		Бессель	СПб,б.г.	РГБ
230	Кельберг, Ю.Р.	Осень	МД с ф-п Ор.11 №6	А.Белый	Марии Андреевне Ведринский	Циммерман	СПб,б.г.	РГБ ГЦММК
231	Кельберг, Ю.Р.	Песнь об уходящих (Колокола №2)	МД с ф-п ор.5	К.Бальмонт		Бессель	СПб,М.,б.г.	РГБ НБТ
232	Кельберг, Ю.Р.	Пленная царевна	МД с ф-п ор.14 №1	Муни	Жени К.	Северная лира	СПб.,б.г.	РГБ
233	Кельберг, Ю.Р.	Розы (interludium)	МД с ф-п ор.15 №1	К.Бальмонт		Северная лира	СПб.,1912	РГБ
234	Кельберг, Ю.Р.	Слезы (interludium)	МД с ф-п ор.12 №4	Ф.Тютчев		Северная лира	СПб.,1912	РГБ
235	Кельберг, Ю.Р.	Чайка	МД с ф-п ор.11 №1			Давингоф	СПб.,б.г.	НБТ
236	Кетриц, М.Д.	Бесы	МД с ф-п	А.С.Пушкин		Иогансен	СПб,б.г.	РГБ
237	Кетриц, М.Д.	Долой с моих очей!	МД с ф-п	А.Мицкевич		Иогансен	СПб,б.г.	РГБ
238	Кетриц, М.Д.	Зеленый шум	МД с ф-п	Н.А.Некрасов		Иогансен	СПб,б.г.	РГБ
239	<i>Кетриц, М.Д.</i>	<i>Море</i>	<i>МД с ф-п</i>	<i>А.К.Толстой</i>		<i>Иогансен</i>		
240	Кетриц, М.Д.	Ночные цветы	МД с ф-п	К.Д.Бальмонт		Иогансен	СПб,б.г.	РГБ
241	Кетриц, М.Д.	Пир во время чумы (Песня Мери)	МД с ф-п	А.С.Пушкин		Иогансен	СПб,б.г.	РГБ

242	Кетриц, М.Д.	Три картинки	МД с ф-п	В.П.Билибина		Иогансен		
243	Кетриц, М.Д.	Туча	МД с ф-п	А.С.Пушкин		Иогансен		
244	Кетриц, М.Д.	Уголок	МД с ф-п	В.А.Мазуркевич		Иогансен		
245	Кетриц, М.Д.	Чуден Днепр	МД с ф-п	Н.В.Гоголь		Иогансен		
246	Киришбаум, Н.Ф.	Воспоминание	МД с ф-п ор.13 №1	Н.П.Азбелев	Леониду Георгиевичу Яковлеву	Гутхейль	М.,1902	РГБ ГЦММК
247	Киришбаум, Н.Ф.	Встречу ли яркую в небе зарю	МД с ф-п Ор.17 №3	А.А.Фет	Евгении Львовне Гришинской	Гутхейль	М.,1903	РГБ ГЦММК
248	Киришбаум, Н.Ф.	Два великана	МД с ф-п ор.18	М.Ю.Лермонтов	Ее императорскому высочеству Великой Княгине Елене Владимировне	Гутхейль	М.,1903	РГБ
249	Киришбаум, Н.Ф.	Люблю я, милый друг	МД с ф-п Ор.19 №1	П.В.Голенищев- Кутузов	Анне Сергеевне Истоминой	Гутхейль	М.,1903	РГБ ГЦММК
250	Киришбаум, Н.Ф.	Мне снилось вечернее небо	МД с ф-п			Гутхейль		
251	Киришбаум, Н.Ф.	Мухи	МД с ф-п ор.5	А.Апхутин	Сестре Марии Прокопе	Гутхейль	М.,1901	РГБ ГЦММК
252	Киришбаум, Н.Ф.	Однажды ребенком с тобой играя	МД с ф-п Ор.17 №1	Ф.Косаткин- Ростовский	Павлу Васильевичу Самойлову	Гутхейль	М.,1902	РГБ
253	Киришбаум, Н.Ф.	Отчего со всеми я любезна?	МД с ф-п Ор.17 №2	А.А.Фет	Марианне Федоровне Мансуровой	Гутхейль	М.,1902	РГБ
254	Киришбаум, Н.Ф.	Помнишь сад	МД с ф-п ор.6	В.Сюнерберг	Марии Николаевне Тарновской (рожденной графине о'Рурк)	Гутхейль	М.,1901	РГБ

255	Киришбаум, Н.Ф	Розы	МД с ф-п	К.Р.	Графине Софье Алексеевне Игнатъевой	Идзиковски й	Киев, б.г.	РГБ ГЦММК
256	Киришбаум, Н.Ф	Сумасшедший	МД в трех частях с ф-п ор.7	А.Апухтин	«моим родителям»	Гутхейль  Маски	М.,1903  М.,1924	РГБ ГЦММК
257	<i>Киришбаум, Н.Ф</i>	<i>Умиращая мать</i>	<i>МД с ф-п</i>			<i>Гутхейль</i>		
258	Корещенко, А.Н.	Во саду садочке	МД для детского хора Ор.29 №1	Л.Мей		Юргенсон	М.,1898	НБТ
259	Корещенко, А.Н.	Плач Ярославны	МД с ф-п ор.29 №4	К.Р.		Рукопись  Юргенсон	  М.,б.г.	ГЦММК Ф.158  НБТ ГЦММК
260	Костин, Т.	Спаси их, Господи!	МД с ф-п	Т.Рощакова		Северная лира	Пг.,1904	ГЦММК
261	Красев, М.И.	Кукушка	РД с ф-п	Г.Санников				РГБ
262	Красев, М.И.	Рубанок	Хоровая РД	В.Казин		Музсектор госиздата	М.,1926	ГЦММК
263	Красев, М.И.	Снежинки	РД с ф-п	Д.Бедный				
264	Красев, М.И.	Умер Ленин	РД с ф-п	И.Доронин		Музсектор Госиздата	М.,1926	РГБ
265	Кувадрин, И.	Сфинкс	МД с ф-п	Н.Ремизов	Оригинальной исполнительниц е В.И.Дановской	Собств.авт.	М.,б.г.	РГБ
266	Кудряшев, В.	Ты не плачь, милый друг	МД с ф-п ор.2	В.Кудряшев	Нюрочке К.	Собств.авт.	М.,б.г.	РГБ
267	Кузнецов, С.	В ту чудную даль	МД с ф-п	С.Фруг		Северная лира	СПб,б.г.	РГБ
268	Кузнецов, С.	Доброй ночи	МД с ф-п	К.Д.Бальмонт		Северная	СПб,б.г.	РГБ

						лира		
269	Кузнецов, С.	Это было давно	МД с ф-п	С.А.Сафронов		Северная лира	СПб,б.г.	РГБ
270	Лабинский, И.В.	Последние цветы	МД с ф-п Ор.78	А.Лукьянов		Нева (Иванова)	СПб,б.г.	РГБ
271	Лаубе, Н.	Умиравший лебедь	МД с ф-п	К.Бальмонт	Евгении Алексеевне, М-elle Ермоловой	Педагогия	М.,б.г.	РГБ
272	Лаубниц, В.	Где ж тот край	МД с ф-п	С.А.Степанов	Марию Андреевне Ведринский	Циммерман	СПб.,б.г.	РГБ
273	Ланге, Г.	Песнь о лотосе	МД с ф-п	Н.Орловский		Б.и.	Б.г.	НБТ
274	<i>Левицкий, М.</i>	<i>Як почувеш в ночі</i>	<i>МД с ф-п</i>	<i>И.Франк</i>		<i>Киев</i>		
275	Лисовский, Л.Л.	Как хороши, как свежи были розы	Четыре фантазии для фортепиано в сопровождении декламации (по желанию)	И.Тургенев	Л.Е.Ефимович	Юргенсон Юргенсон	М.,П.,б.г. М.,1898	РГБ ГЦММК
276	Лисовский, Л.Л.	Ненастный день потух	МД с ф-п	А.С.Пушкин		Юргенсон	М.,1898	ГЦММК
277	Лисовский, Л.Л.	Озимандия	МД с ф-п	П.Б.Шелли		Юргенсон	М.,П.,б.г.	РГБ
278	Лисовский, Л.Л.	Русалка	МД с ф-п	К.Фофанов		Юргенсон	М.,1898	ГЦММК
279	Лисовский, Л.Л.	Странники мира	МД с ф-п	П.Б.Шелли		Юргенсон	М.,б.г.	РГБ
280	Лисовский, Л.Л.	Тучки небесные	МД с ф-п	М.Ю.Лермонтов		Юргенсон	М.,П.,б.г.	РГБ
281	Лисовский, Л.Л.	Умиравший гладиатор	МД с ф-п	М.Ю.Лермонтов		Юргенсон Музсектор	М.,1898 М.,1926	РГБ НБТ

						Госиздата		ГЦММК
282	Лисовский, Л.Л.	У старого пруда	МД с ф-п	А.Струменко	Евгении Аполлоновне Криштофович	Юргенсон	М.,б.г.	РГБ
283	Лисовский, Л.Л.	Утро жизни	МД с ф-п	П.Б.Шелли		Юргенсон	М.,б.г.	РГБ
284	Лисовский, Л.Л.	Фиалка	МД с ф-п	П.Б.Шелли		Юргенсон	М.,б.г.	РГБ
285	Ловинский, П.	Прощание	МД с ф-п	П.Ловинский(?)		Н.Х.Давинго ф	СПб, 1899	РГБ НБТ
286	<i>Ловинский, П.</i>	<i>Marsche funebre</i>	<i>МД с ф-п</i>			<i>Н.Х.Давинго ф</i>		РГБ
287	Лурье, А.	Наш марш	МД с ф-п	В.Маяковский		Гос. литография	Пг.,1918	ГЦММК
288	Л.Э.	Падучая звезда	МД с ф-п	Е.П.Ростопчин	?	Б.и.	Б.г.	НБТ
289	Люлли, Ж.-Б.	Пастораль	МД с ф-п Сост.В.Р.Иодко	Г.А.Афросимов		Иодко Музсектор Госиздата	М.,б.г. М.,Пг.,1923	РГБ ГЦММК
290	Маврогордато, М.Я.	Я молился сегодня о ней	МД с ф-п	С.Я.Надсон	На титуле: Павлу Григорьевичу Баратову На 1 странице: «памяти незабвенной жены моей»	Циммерман	СПб,б.г.	РГБ ГЦММК
291	Мальшевская, А.Д.	Встречи	МД с ф-п Ор.1	***	Нине Артемьевне Ильяшенко	Собств.авт.	СПб,Вильно, б.г.	РГБ
292	Малявин, С.	Кастаньеты	МД с ф-п	М.Волошин	Е.С.Кругликовой	Собств.авт.	Пг.,б.г.	РГБ
293	Манькин-Невструев,	Басня о мушкатере	МД с ф-п Ор.65	Пер.Манькина-Невструева		Гунн	М.,б.г.	РГБ

	Н.А.							
294	Манькин-Невструев, Н.А.	Куранты	МД с ф-п Ор.38 №1	Т.Щепкина-Куперник	Марии Александровне Толочковой	Детлаф	М.,1913	РГБ
295	Манькин-Невструев, Н.А.	Рыцарь Вольдемар: средневековая баллада для театра марионеток	МД с ф-п Ор.64	Н.Манькин-Невструев		Гунн	М.,б.г.	РГБ
296	Манькин-Невструев, Н.А.	Тебя я хочу	МД с ф-п ор.4 №1	К.Бальмонт		Юргенсон	М.,1902	ГЦММК
297	Манькин-Невструев, Н.А.	Я хочу быть свободной	МД с ф-п Ор.38 №2	Т.Щепкина-Куперник	Лидии Михайловне Мазуриной	Детлаф	М.,1913	РГБ
298	Манькин-Невструев, Н.А.	МД Царицы Ночи из оперы-сказки «Ночь в лесу»	МД с ф-п Ор.48	Н.Манькин-Невструев?		Юргенсон	М.,б.г.	РГБ
299	Мартьянова, А.С.	Затих блестящий зал	МД с ф-п	-		Северная лира	СПб,б.г.	РГБ ГЦММК
300	<i>Мартьянова, А.С.</i>	<i>Лилы душистой цветы</i>				<i>Северная лира</i>		
301	Мартьянова, А.С.	Подводные цветы	МД с ф-п	К.Бальмонт	Павле Леонтьевне Вулф	Северная лира	СПб,б.г.	РГБ
302	Мартьянова, А.С.	Тяжелые песни, тяжелые думы	МД с ф-п	N. N.		Северная лира	СПб,1905	РГБ
303	Мартьянова, А.С.	Чайка	МД с ф-п	К.Бальмонт	Адольфу Рысс	Северная лира	СПб,б.г.	РГБ
304	Матвеев, М.И.	Этот вальс мне напомнил былое	МД с ф-п	А.К.		Ямбор	М.,б.г.	РГБ

305	Мейтус, Ю.С.	Анекдот	РД с ф-п	?	?	Держ.вид. Укр.	Харьков, б.г.	НБТ
306	Мейтус, Ю.С.	Гострий	РД с ф-п	?		Держ.вид. Укр.	Харьков, б.г.	НБТ
307	Мейтус, Ю.С.	Ричи	РД с ф-п	?		Держ.вид. Укр.	Харьков, б.г.	НБТ
308	Мейтус, Ю.С.	Фруктяр	РД с ф-п	?		Держ.вид. Укр.	Харьков, б.г.	НБТ
309	Мендельсон- Бартольди, Ф.	Баркарола	МД с ф-п (на музыку «Песни венецианског о гондольера» Соч.57 №5)	П.Ловинский		Давингоф	СПб,1900	РГБ НБТ
310	Мендельсон- Бартольди, Ф.	Несколько слов на 14 песнь Мендельсона	МД с ф-п	Ф.А.Щербинин	Талантливому артисту и чуткому ценителю Владимиру Васильевичу Максимову	Гроссе	М.,б.г.	РГБ
311	Миклашевский , И.М.	Мечты	МД с ф-п	С.Надсон	Княжне Наталье Николаевне Долгорукой	Давингоф	СПб,1901	РГБ
312	Миклашевский , И.М.	Песнь скитальца	МД с ф-п	Скиталец		Давингоф	СПб,1902	РГБ
313	Миклашевский , Н.А.	О, боже, как хорош прохладный вечер лета Ор.5	МД со скрипкой (ad.lib.) и ф-п	А.Н.Апухтин	Ольге Владимировне Гзовской	Гутхейль	М.,б.г.	РГБ
314	Миклашевский , Н.А.	Три счастья	МД с ф-п Ор.4	Г.Галин	Ольге Владимировне Гзовской	Гутхейль	М.,б.г.	РГБ

315	Милютин, Ю.	Голова	РД с ф-п	Э.Верхарн	Е.М.Шенберг	Музсектор Госиздата	М.,1924	РГБ НБТ
316	<i>Моргенштерн, (барон)</i>	<i>Чуть забрезжило зимнее утро</i>	<i>МД с ф-п</i>	?		<i>Давингоф</i>		
317	Моргулис, С.	Умиравший гладиатор	МД с ф-п Ор.17	М.Ю.Лермонтов		Собств.авт.	Одесса,1899	РГБ
318	Мордвинова, А.В.	Душистую розу я вам подарила	МД с ф-п	Н.А. Граммчаткова		Розе	СПб,б.г.	РГБ
319	Мясоедов, Н.Н.	Воздушный корабль	МД с ф-п	М.Ю.Лермонтов	Вере Васильевне Тимофеевской	Бессель	СПб,1901	РГБ
320	Мясоедов, Н.Н.	Спор	МД с ф-п	М.Ю.Лермонтов	Памяти Лишина	Бессель	СПб,1904	РГБ
321	Небольсин, В.В.	Prelude	МД с ф-п	К.Голейзовский	О.В.Гзовской	Детлаф	М.,б.г.	РГБ
322	Нечаев, А.П.	Пленница	МД с ф-п	(по Гаршину)	«моему дорогому наставнику Дмитрию Федорович Платонову»	Собств.авт.	Севастополь, б.г.	РГБ
323	Нечаев-Иванов, А.П.	Два царя	МД с ф-п	К.М.Фофанов	На титуле: Имп.С.П.Б.театр. М.Г.Савиной На 1 странице: Марии Гавриловне Савиной	Экономик	СПб,1909	РГБ
324	Никифорова, Н.Е.	Дорогая весть	МД с ф-п	А.Майков		Нева	СПб,б.г.	РГБ
325	Никольский, А. В.	Баллада	МД с ф-п Ор.20 №1	Фр.Шиллер пер.М.Ю.Лермо нтова		Юргенсон	М.,б.г.	РГБ ГЦММК
326	Никольский, А.В.	Подводные растения	МД с ф-п ор.20 №3	К.Бальмонт		Юргенсон	М.,б.г.	РГБ

327	Никольский, А.В.	Статуя	МД с ф-п ор.20 №2	Н.Случевский		Юргенсон	М.,б.г.	РГБ
328	Никольский, А.В.	Сфинкс	МД с ф-п ор.25 №3	Г.Гейне		Юргенсон	М.,б.г.	ГЦММК
329	Окснер, О.	Смерть бура	МД с ф-п	?		Давингоф	Пг.,1902	ГЦММК
330	Оппель, А.А.	Ваза	МД с ф-п	А.Н.Апухтин	Александре Яковлевне Глама-Мещерской	Юргенсон Музсектор Госиздата	М.,1891 М.,1926	РГБ НБТ ГЦММК
331	Орловский, Н.Н.	В лунную ночь	МД с ф-п			Б.и.	Б.г.	НБТ РГБ
332	Павлов, Е.	Не стыдись	МД с ф-п	К.Голейзовский	Артисту императорских театров В.В.Максимову	Детлаф	М.,б.г.	РГБ ГЦММК
333	Пахиопуло, Г.К.	Дробится и плещет...	МД с ф-п	А.К.Толстой		Северная лира	СПб,б.г.	ГЦММК
334	Пахиопуло, Г.К.	Жажда весны	МД с ф-п	Д.Д.Минаев		Йозефер	Одесса, б.г.	РГБ
335	Пахиопуло, Г.К.	Звезды ясные	МД с ф-п	К.М.Фофанов	«дорогому брату Петру Константинович у Пахиопуло»	Бессель	СПб, б.г.	РГБ
336	Пахиопуло, Г.К.	Последняя песня	МД с ф-п	Г.Галина		Северная лира	СПб,б.г.	РГБ
337	Пахиопуло, Г.К.	Рассвет	МД с ф-п	Г.Галина		Северная лира	СПб,б.г.	РГБ
338	Пахиопуло, Г.К.	Я поведал	МД с ф-п	П.Вейнберг	«своему дорогому брату Николаю Пахиопуло»	Циммерман	СПб,б.г.	РГБ
339	Пергамент, В.Г.	Богатырский бой	МД с ф-п	Д.Бедный		Жизнь и знание	М.,1922	РГБ ГЦММК

340	Пергамент, В.Г.	«Когда ж он проснется?»: крестьянский сон	МД с ф-п	Д.Бедный		Жизнь и знание	М.,1922	РГБ
341	Пергамент, В.Г.	Кружевной веер	МД и романс для оркестра (ф-п) и голоса	Чуж-Чуженин		Собств.авт.	Пг,б.г.	РГБ НБТ ГЦММК
342	Пергамент, В.Г.	Песня бельгийского барабанщика	МД с ф-п	Н.Агнивцев		Иогансен	Пг,б.г.	РГБ ГЦММК
343	Пергамент, В.Г.	Советский часовой	МД с ф-п	Д.Бедный		Жизнь и знание	М.,1922	РГБ ГЦММК
344	Пергамент, В.Г.	Целует клавиши прелестная рука	МД с ф-п	П.Верлен Пер.В.Брюсова		Северная лира	СПб,б.г.	РГБ
345	<i>Петров, А.</i>	<i>Бедная птичка</i>	<i>МД с ф-п</i>	<i>Л.Лебедева</i>		<i>Циммерман</i>		
346	Петров, А.	Дверь заперта	Вальс-МД с ф-п	Н.Каховский		Северная лира	СПб,б.г.	РГБ
347	Петров, А.	Колыбельная	МД с ф-п	Л.Лебедева		Северная лира	СПб,б.г.	РГБ
348	<i>Петров, А.</i>	<i>Ночь</i>	<i>МД с ф-п</i>	<i>А.А.Фет</i>		<i>Циммерман</i>		
349	Петров, А.	Ночью	МД с ф-п	...Семенов		Циммерман	СПб,б.г.	РГБ ГЦММК
350	<i>Петров, А.</i>	<i>Ожидание весны</i>	<i>МД с ф-п</i>	<i>Ф.Косаткин-Ростовский</i>		<i>Циммерман</i>		
351	Петров, А.	Озеро	МД с ф-п	Б.Каховский		Иогансен	СПб,б.г.	РГБ
352	<i>Петров, А.</i>	<i>Падают листья</i>	<i>МД с ф-п</i>	<i>И.Лялечкин</i>		<i>Циммерман</i>		
353	Петров, А.	Песнь осеннего вечера	МД с ф-п	В.Рудич	М.А.Ведринской	Лемберг, Лекае и Ко	Пг,1916	РГБ
354	Петров, А.	Умереть (Элегия)	МД с ф-п	Б.Попов		Циммерман	СПб,М.,б.г.	РГБ ГЦММК

355	Петров-Бояринов, П.А.	Канут	МД с ф-п	А.К.Толстой	Артисту исполнителю Б.Н.Вишневецкому	Циммерман	СПб,М.,б.г.	РГБ
356	Попов, М.Е.	И помню церковь я	МД с ф-п	С.Я.Надсон	Ив.Крайтору	Циммерман	М.,СПб,б.г.	РГБ
357	Победимов, М.	На поля и долины легла	МД с ф-п	Н.Ю.	«моей жене»	Северная лира	СПб,б.г.	РГБ
358	<i>Победимов, М.</i>	<i>И печаль, и заветные думы</i>	<i>МД с ф-п (?)</i>	<i>Л.И.Пальмин</i>	<i>«Моей матери»</i>	<i>Северная лира</i>		
359	Полевая-Мансфельд, Н.	Землю, солнце любишь...да?	МД с ф-п	Л.Литт		Андреевский	М.,б.г.	ГЦММК
360	Поллак, В.	Она хохотала	МД с ф-п ор.2	А.Майков	Марии Александровне Потоцкой	Бессель	СПб,1899	РГБ
361	Потокер, О.	Две труженицы	МД с ф-п	В.С.Лихачев	Талантливому артисту Императорских театров Н.Н.Ходотову	Давингоф	Пг.,б.г.	РГБ
362	Рапацкий, В.В.	Колыбельная песня	МД (или пение) с ф-п	В Рапацкий (сын)	Артисту Императорских театров В.В.Максимову	Детлаф	М.,б.г.	РГБ ГЦММК
363	Рапацкий, В.В. (сын)	Старинные часы	МД (или пение) с ф-п	В Рапацкий (сын)	Артисту Императорских театров В.В.Максимову	Детлаф	М.,б.г.	РГБ ГЦММК
364	Ребиков, В.И.	А если он возвратится?	РД с ф-п	М.Метерлинк (пер.В.Брюсова)				НМБТ
365	Ребиков, В.И.	Астры	РД с ф-п Ор.30 №1	А.Апухтин		Юргенсон	М.,1905, М.,1915	РГБ НБТ ГЦММК
366	Ребиков, В.И.	Бездна	Музыкально-психологический рассказ	?			рукопись	ГЦММК Ф.68 920

			для голоса с орк. ор.40					
367	Ребиков, В.И.	Вдали от земли	РД с ф-п	К.Бальмонт		Юргенсон	М.,1913	НБТ ГЦММК
368	Ребиков В.И.	В полевом лазарете	РД с ф-п	С.Копыткин		Юргенсон	М.,1915	НБТ ГЦММК
369	Ребиков, В.И.	Городки	РД с оркестром	Л.Столица		рукопись		ГЦММК Ф.68 921
370	Ребиков, В.И.	Деревенские качели	РД с оркестром	Л.Столица		рукопись		ГЦММК Ф.68 52
371	Ребиков, В.И.	Ее сирень	РД с ф-п	И.Руковишников		рукопись		ГЦММК Ф.68 56
372	Ребиков, В.И.	Как цветок я хочу расцвести	РД с ф-п	К.Бальмонт		Юргенсон	М.,1917	РГБ НБТ
373	Ребиков, В.И.	Качели	РД с ф-п	Л.Столица		Юргенсон	М.,1915	РГБ НБТ
374	Ребиков, В.И.	Когда она вошла	РД с ф-п	Из Петрарки. Пер. А.Майкова		Юргенсон	М.,б.г.	РГБ
375	Ребиков, В.И.	Люблю тебя	РД с ф-п	К.Бальмонт		Юргенсон	М.,б.г.	РГБ
376	Ребиков, В.И.	Мне снились	РД с оркестром			рукопись		ГЦММК Ф.68 53
377	Ребиков, В.И.	Можно жить	РД с ф-п	К.Бальмонт	О.И.Орловой			РГБ
378	Ребиков, В.И.	Мы цветы срывали	РД с ф-п	К.Бальмонт		Юргенсон	М.,б.г.	РГБ
379	Ребиков, В.И.	Одиночество	РД с ф-п ор.30 №3	А.Апухтин		Юргенсон	М.,1905	РГБ ГЦММК
380	Ребиков, В.И.	О, миг пленительный	РД с ф-п	К.Бальмонт		Юргенсон	М.,б.г.	РГБ

381	Ребиков, В.И.	Остановись, мгновенье	РД с ф-п	Т.Л.Щепкина- Куперник			рукопись	ГЦММК Ф.68 55
382	Ребиков, В.И.	Пляска	РД с ф-п	Л.Столица		Юргенсон	рукопись М.,б.г.	ГЦММК Ф.68 52 РГБ
383	Ребиков, В.И.	Полночь	РД с ф-п Ор.30 №2	Г.Гейне		Юргенсон	М.,1905	РГБ ГЦММК
384	Ребиков В.И.	Стенка	РД с ф-п	Л.Столица		Юргенсон	рукопись М.,1915	ГЦММК Ф.68 52 НБТ
385	Ребиков, В.И.	Ты мне была сестрой	РД с ф-п	К.Бальмонт		Юргенсон	М.,б.г.	ГЦММК
386	Ребиков, В.И.	Я хотел бы тебя заласкать вдохновеньем	РД с оркестром	К.Бальмонт			рукопись	ГЦММК Ф.68 54
387	Рейснер- Кумарина, З.А.	Кто мне она?	МД с ф-п ор.4	Я.П.Полонский	Н.Н.Ходотову	Циммерман		
388	<i>Рейснер- Кумарина, З.А.</i>	<i>Ни отзыва, ни слова, ни привет</i>	<i>МД с ф-п</i>	?	<i>М.А.Потоцкой</i>	<i>Циммерман</i>		
389	<i>Рейснер- Кумарина, З.А.</i>	<i>Она была твоя</i>	<i>МД с ф-п</i>	?	<i>М.В.Мазуровски й</i>	<i>Циммерман</i>		
390	<i>Рейснер- Кумарина, З.А.</i>	<i>Я ее победил роковую любовь</i>	<i>МД с ф-п</i>	?	<i>Е.Н.Роциной- Иксаровой</i>	<i>Циммерман</i>		
391	Ренчицкий, П.Н.	Волна бежит	МД с ф-п ор.14 №1	К.Бальмонт	Юлии Адольфовне Геккель	Юргенсон	М.,1906 М.,1913	РГБ ГЦММК
392	Ренчицкий, П.Н.	На простор!	МД с ф-п ор.18 №3	...Василевский	Ольге Владимировне Гзовской	Юргенсон	М.,1912	РГБ ГЦММК

393	Ренчицкий, П.Н.	Ноктюрн	МД с ф-п ор.5	А.Апухтин		Юргенсон	М.,1903 М.,1913	ГЦММК
394	Ренчицкий, П.Н.	Первые звезды	МД с ф-п ор.18 №1	Ю.Шпажинский		Юргенсон	М.,1906 и 1913	РГБ
395	Ренчицкий, П.Н.	Песнь о Буревестнике (фантазия)	МД с ф-п ор.7	М.Горький	Максиму Горькому	Юргенсон  Собств.авт.	М.,б.г./ М.,1904  М.,1904	РГБ ГЦММК
396	Ренчицкий, П.Н.	Порыв	МД с ф-п	К.Бальмонт	Александр Ивановичу Адашеву	Юргенсон	М.,1906	РГБ ГЦММК
397	Ренчицкий, П.Н.	Прелюдия	МД с ф-п ор.5	К.Бальмонт		Юргенсон	М.,1903	ГЦММК
398	Ренчицкий, П.Н.	Солнце уронило	МД с ф-п	В.И.Немирович- Данченко	Ольге Владимировне Гзовской	Юргенсон	М.,1906	РГБ
399		Статуя	Ор.24 № 2	К.Случевский		Юргенсон	Б.г.	
400	Ренчицкий, П.Н.	Эдельвейс	МД с ф-п	М.Горький		Юргенсон	М.,1905	РГБ ГЦММК
401	Ренчицкий, П.Н.	Элегия	МД с ф-п	А.Негри	Вере Федоровне Комиссаржевско й	Юргенсон	М.,1905 М.,1913	РГБ ГЦММК
402	Ренчицкий, П.Н.	Я смеюсь оттого	МД с ф-п	Г.Галина	Дмитрию Дмитриевичу Гаврикову	Юргенсон	М.,1904 М.,1913	РГБ ГЦММК
403	Речкунов, М.П.	Вальс	МД с ф-п	Е.С.	М.А.Потоцкой	Б.и.	СПб,1899	РГБ НБТ
404	Розе, В.	Фиалки	МД с ф-п	И. Кунина		Собств.авт.	Краснодар, 1928	РГБ
405	Ролов, М.Ф.	Колодники	МД с ф-п	А.Толстой		Северная лира	СПб,б.г.	РГБ
406	Ролов, М.Ф.	Синих глаз не опечалю	МД с ф-п	Я.Годин		Северная лира	СПб,б.г.	РГБ ГЦММК

407	Рудольф, Л.М.	Грезы	МД с виолончелью (или скрипкой) и ф-п	М.Я.Гордель		Сыромятник ов	Саратов, б.г.	РГБ
408	Рудольф, Л.М.	Года идут, года	МД с ф-п	М.Я.Гордель		Сыромятник ов	Саратов, б.г.	РГБ
409	Ружицкий, В.С.	И вот от ложа наслажденья	МД (отрывок) с ф-п	С. Надсон		Иогансен	СПб, б.г.	РГБ
410	Рукин, П.	О, слушайте!	МД с ф-п ор.26 №3	И.Ионов		Изд. Пролеткульты Центропечать	Пг, 1923 Иркутск, 1920	РГБ НБТ
411	Рукин, П.	Красное знамя	МД с ф-п	И.Ионов		Изд. Пролеткульты	Пг, 1923	НБТ ГЦММК
412	<i>Руссо, Ж.-Ж.</i>	<i>Вальс</i>	<i>МД с ф-п (?)</i>	<i>Прюдом, пер. Ф. Косаткин-Ростовский</i>		<i>Циммерман</i>		
413	Самецкий, В.	Она была твоя	МД с ф-п ор.25 №1	А.Апухтин	Н.М.Василию-Хреновскому	Северная лира	СПб, б.г.	РГБ ГЦММК
414	Самецкий, В.Ф.	Сон в летнюю ночь	МД с ф-п ор.25 №2	А.Н.Майков		Северная лира	СПб, б.г.	РГБ
415	Самойлов, А.С.	Мелодекламация на смерть А.Д.Вяльцевой	МД с ф-п	Е.В.Минеев	Памяти несравненной исполнительницы цыганских романсов Анастасии Дмитриевны Вяльцевой	Нотопечатня П.И.Волкова	СПб, б.г.	РГБ
416	Самойлов, А.С.	Она пришла ко мне такая белая	МД с ф-п	-		Нотопечатня Соколова	Пг, б.г.	РГБ
417	Сац, И.А.	В голубой далекой	МД с ф-п	А.Блок		Юргенсон(?)	М., б.г.	РГБ

		спаленке						НБТ
418	Сац, И.А.	Нет крыльев у меня	МД с ф-п	Б.Г.	Аглае Сергеевне Оловянишниковой	Некрасов	М.,б.г.	РГБ
419	Скрыдлов, А.	Не лги	МД с ф-п	Ф.Соллогуб		Собств.авт.	СПб,б.г.	РГБ
420	<i>Сикард, М.</i>	<i>Мой уголок</i>	<i>Декламационный романс</i>	<i>П.Ж.Беранже</i>	<i>И.В.Тартакову</i>	<i>Идзиковский</i>		
421	Синегуб, М.	На могиле	МД с ф-п	С.Аничков	Софии Ивановне Аничковой (баронессе Таубе)	Собств.авт.	Киев, б.г.	РГБ
422	Синегуб, М.	Осень	МД с ф-п	В.Штранман		Северная лира	СПб,б.г.	РГБ
423	Синегуб, М.	Холодно... голодно...	МД с ф-п ор.4	Н.Н.		Северная лира	СПб,б.г.	РГБ
424	Славин, Н.	Reverie	МД с ф-п ор.3	А.М.Красовицкий	Илье Николаевичу Гвоздаво-Голенко	Б.и.	СПб,1906	РГБ
425	Солуха, В.П.	Если б счастье мое	МД с ф-п	М.А.Лохвицкая		Идзиковский	Киев, 1904	РГБ
426	Солуха, В.П.	Мамуся, ведь бабушка полька?	МД-полонез с ф-п	Н.Грушко		Идзиковский	Киев, 1915	РГБ ГЦММК
427	<i>Солуха, В.П.</i>	<i>Утес на Волге</i>	<i>МД с ф-п</i>	<i>А.Навротский</i>		<i>Идзиковский</i>		
428	Солуха, В.П.	Это было давно	МД с ф-п	С.А.Сафронов	Памяти Шопена	Идзиковский	Киев, 1905	РГБ
429	Солуха, В.П.	Credo	МД с ф-п	Т.Л.Щепкина-Куперник		Идзиковский	Киев, 1905	РГБ
430	Спендиаров, А.А.	Мы отдохнем	МД с оркестром (клавир) Ор.21 №1	А.П.Чехов	Памяти А.П.Чехова	Юргенсон	М.,1910	РГБ

431	Спендиаров, А. А.	Эдельвейс	РД с оркестром ор.21 №2	М.Горький	Марии Андреевне Ведринской	Юргенсон	М.,1911, М.,1913	РГБ ГЦММК
432	Стеценко, К.	Над коляской	МД с ф-п	О.Олесь		Идзиковский		
433	Стеценко, К.	Сосна	МД с ф-п	О.Олесь		Идзиковский		
434	Стуковенко, О.	Звуки любимого вальса	МД с ф-п ор.51	Анна Хегстрем		Соколов Собств.авт.	Киев, б.г. Б.м.,1916	РГБ
435	Сухомлинов, В.Н.	Что снилось мне?	МД с ф-п(?)	Луиза, кронпринцесса Саксонская		Идзиковской		
436	Тарутина, А.	Спускался сумрак, даль алела	МД с ф-п	?	М.А.Потоцкой	Давингоф		
437	Таскин, А.В.	Ароматного лета цветы	МД с ф-п	Т.Л.Щепкина-Куперник	Елене Александровне Мировой-Авсеенко	Бернгард	СПб,1903	РГБ
438	Таскин, А.В.	Бледные, серые дни	МД с ф-п	В.Мазуркевич	Артисту Императорских театров Н.Н.Ходотову	Циммерман	М.,1901	ГЦММК
439	Таскин, А.В.	Больная	МД с ф-п/ МД с ф-п, скрипкой и виолончелью	К.Бальмонт		Циммерман	М.,1897	ГЦММК
440	Таскин, А.В.	В монастыре	МД с ф-п	Т.Л.Щепкина-Куперник	Ольге Павловне Исарловой	Циммерман	СПб,1903	РГБ ГЦММК
441	Таскин, А.В.	Как хороши, как свежи были розы	МД с ф-п	И.С.Тургенев		Юргенсон  Музсектор. Госиздата	М.,Л.,1898  М.,1926	РГБ НБТ ГЦММК
442	Таскин, А.В.	Когда пробившись из-за туч	МД с ф-п	-	М.А.Потоцкой	Бессель	СПб,1896	РГБ

443	Таскин, А.В.	Красота	МД с ф-п	Т.Л.Щепкина-Куперник	Мари Александровне Потоцкой	Циммерман	СПб,1902	РГБ ГЦММК
444	Таскин, А.В.	Люси	МД с ф-п	В.Мазуркевич	Князю В.В.Барятинском у	Иогансен	СПб,1900	РГБ
445	Таскин, А.В.	Мой сад	МД с ф-п	К.Бальмонт		Венцель	Пг,б.г.	РГБ ГЦММК
446	Таскин, А.В.	Море как зеркало	МД с ф-п	С.Надсон		Леопас	М.,1905	
447	Таскин, А.В.	Ни звезд, ни луны	МД с ф-п	К.Р.	Е.Ф.Карич-Яковлевой	Циммерман	СПб,1903	РГБ ГЦММК
448	Таскин, А В	Никогда	МД с ф-п	А.Коринфский	Ольге Павловне Исаровой	Циммерман	СПб,1903	РГБ ГЦММК
449	Таскин, А.В.	Олаф и Эстрильда	МД с ф-п	С.Надсон		Циммерман	СПб,1902	РГБ
450	Таскин, А.В.	Она была твоя	МД с ф-п	А.Апухтин	Мари Александровне Потоцкой	Циммерман	СПб,б.г.	РГБ
451	Таскин, А.В.	Письмо	МД с ф-п	В.Мазуркевич		Циммерман	СПб.,1898	ГЦММК
452	Таскин, А.В.	Поздно	МД с ф-п	А.Коринфский	Александрю Владимировичу Анчарову-Эльстону	Иогансен	СПб,1899	РГБ
453	Таскин, А.В.	Похороны	МД с ф-п	С.Я.Надсон	Сергею Петровичу Миклашевскому	Циммерман	СПб,1901	РГБ ГЦММК
454	Таскин, А.В.	Пышные астры завяли	МД с ф-п	А.Коринфский	«автору слов»	Циммерман	СПб, М.,1903	РГБ ГЦММК
456	Таскин, А.В.	Сегодня как вчера	МД с ф-п	В.Мазуркевич	М.А.Потоцкой	Бернгард	СПб ,1904	РГБ
457	Тедэ, Ф.	Весна	МД с ф-п ор.54	К.Р.	?	Детлаф	М.,б.г.	РГБ
458	Тидеман, К.М.	Звезды ясные, звезды прекрасные	МД с ф-п	К.М.Фофанов		Северная лира	СПб, 1912	РГБ

459	Тидеман, К.М.	Мотылек и роза	МД с ф-п	Д.Ратгауз		Северная лира	СПб, б.г.	РГБ
460	Тидеман, К.М.	На крыльях сна	МД с ф-п	Т.Л.Щепкина-Куперник		Северная лира	СПб, б.г.	РГБ
461	Тидеман, К.М.	На севере далеко	Баллада-мелодекламация с ф-п	Ф.Дан		Северная лира	СПб, 1912	РГБ ГЦММК
462	Тидеман, К.	Ненюфар	МД с ф-п	М.А.Лохвицкая	Анне Ильиничне Алейниковой-Быковой	Северная лира	СПб, 1904	РГБ
463	Тидеман, К.	Паяц	МД с ф-п	Л.Косунович		Северная лира	СПб, б.г.	РГБ
464	Тидеман, К.	<i>Прошумели весенние воды</i>	<i>МД с ф-п</i>	?	?	<i>Северная лира</i>		
465	Тидеман, К.	Струн коснулась ты	МД с ф-п	?	?	Северная лира	СПб., б.г.	ГЦММК
466	Тидеман, К.	Я хочу веселья	МД с ф-п	N.N.		Северная лира	СПб, б.г.	РГБ
467	Тойман-Шехотина, М.	Колыбельная	МД с ф-п	К.Д.Бальмонт	М.А.Ведринской	Циммерман	СПб, б.г.	РГБ
468	Тойман-Шехотина, М.	Ландыши, лютики	МД с ф-п или арфой	К.Бальмонт	«моей вдохновительнице – дорогой Марии Андр.Ведринской»	Циммерман	СПб, б.г.	РГБ
469	Толоконников, В.	Золотая рыбка	МД с ф-п	К.Бальмонт	Ольге Владимировне Гзовской	Бессель	СПб. б.г.	РГБ
470	Толоконников, В.	Лебедь	МД с ф-п	К.Бальмонт	?	Зайванг	М., б.г.	РГБ
471	Толоконников, В.	Ручей	МД с ф-п	А.Толстой	Ольге Владимировне Гзовской	Бессель	СПб. б.г.	РГБ
472	Толоконников,	Тише!	МД с ф-п	Е.Тарасов	Ольге Владимировне	Бессель	СПб, б.г.	РГБ

	В.				Говской			
473	Томе, Ф.	Гаснет вечер лета	Вальс-мелодекламация с ф-п	Ф.Касаткин-Ростовцев		Циммерман	СПб,б.г.	РГБ ГЦММК
474		Невеста литаврщика		В.Гюго		Леопас	СПб.,1905	ГЦММК
475	Туренков, А.Е.	Восстание	РД с ф-п	Э.Верхарн		Музторг	М.,1925	РГБ НБТ
476	Тьебо, Анри	После бала	Романс-мелодекламация с ф-п ор.3	Н.Крандиевская	Графу Николаю Михайловичу Ланскому	Давингоф	СПб,1906	РГБ
477	<i>Фейнберг, Е.</i>	<i>Восточная серенада</i>	<i>МД с ф-п(?)</i>	<i>Гарольд</i>		<i>Идзиковский</i>		
478	Фельдман, Ф.	Осенние грезы	МД с ф-п	С.Подгаевский		Нотопечатня Г.М.Пуховича	Адлер, Ростов-на-Дону, б.г.	РГБ
479	Фистуляри, Г.Я.	Хотел бы я	МД с ф-п	Еврейков		Б.и.	Б.м.,б.г.	НБТ
480	Фрейтаг, А.	И тебе не больно?	МД с ф-п	А.А.Фет	Александре Федоровне Руперти	Зейванг	М.,1904	РГБ
481	Хайт, Ю.А.	Три менуэта	МД с ф-п	В.Агатов	«моему другу Абраму Григорьевичу Локшину»	Всерос.ком. помощи инвалидам войны  Собств.авт.	М.,1923  М.,1926	РГБ  НБТ
482	Хайт, Ю.А.	Шахматы	МД с ф-п	В.Агатов		Всерос. ком. помощи инв. войны  Собств.авт.	М.,1923  М.,1926	РГБ

483	Харито, Н.И.	В дороге	МД с ф-п	А.А.Волошин	Татьяне Николаевне Афанасьевой	Идзиковский	Киев, Варшава, 1914	РГБ
484	Харито, Н.И.	Минуты счастья	МД с ф-п	А.Н.Апухтин	Артисту московский Императорских театров В.В.Максимову	Идзиковский	Киев, 1913	РГБ
484	Харито, Н.И.	Танцовщица	МД с ф-п	А.А.Волошин		Идзиковский	Киев, б.г.	РГБ
485	<i>Харито, Н.И.</i>	<i>Третью ночь бушует вьюга</i>	<i>МД с ф-п ор.2 №16</i>	<i>Н.Харито</i>		<i>Идзиковский</i>	<i>Киев, 1914</i>	Исключена из РГБ
486	Харито, Н.И.	Что так усиленно сердце больное	МД с ф-п	А.Мюссе Пер.А.Апухтина	Артисту Моск. Имп. Театров В.В.Максимову	Идзиковский	Киев, 1913	РГБ
487	Хлебников, М.	Легенда о чаше	МД с ф-п ор.2 №2	С.Фруг	Владимиру Васильевичу Максимову	Юргенсон	М., б.г.	РГБ ГЦММК
488	Хлебников, М.	Любить	МД с ф-п ор.2 №1	С.К.Маковский	Владимиру Васильевичу Максимову	Юргенсон	М., б.г.	РГБ ГЦММК
489	Холмский, Г.	Ночные скитальцы	МД с ф-п			Иогансен	Пг., б.г.	ГЦММК
490	Цейтлин, Л.	Развернулось предо мною... море	МД с ф-п	П.Вейнберг	Сергею Аркадьевичу Головину	Музыкальная нива	СПб, б.г.	РГБ
491	Цфасман, А.Н.	На смерть Ленина	РД с ф-п	А.Жаров		Музторг	М., 1926	РГБ НБТ
492	Чайковский, П.И.	В церкви	МД на музыку пьесы ор.39 №24	М.Бубнов		Юргенсон	М., б.г.	РГБ
493	<i>Чарнова, А.И. (Гангард)</i>	<i>Любовь – это сон упоительный (из «Принцессы Грезы»)</i>	<i>МД с ф-п(?)</i>	<i>Т.Л. Щепкина-Куперник</i>		<i>Идзиковский</i>		

494	Чесноков, П.	Дядюшка Яков	МД и детский хор с ф-п ор.4 №3	Н.Некрасов		Юргенсон	М.,б.г.	РГБ
495	Чигирь, О.Ф.	Возлюбите врага	МД с ф-п	Т.Л.Щепкина-Куперник		Нева	СПб,б.г.	РГБ
496	Чигирь, О.Ф.	В углу	МД с ф-п	Н.Б.Хвостов	«Его Императорскому Высочеству Государю Наследнику и Великому Князю Алексею Николаевичу с глубочайшим благоговением всепреданнейше посвящает автор»	Собств.авт.	СПб.,б.г.	РГБ
497	Чигирь, О.Ф.	День погас	МД с ф-п	Н.Б.Хвостов	Талантливому Владимиру Васильевичу Самусь	Юргенсон	СПб,1903	РГБ
498	Чигирь, О.Ф.	Заря погасла	МД с ф-п	А.М. Красовицкий	Милой, доброй Надежде Петровне Бефани	Собств.авт.	СПб,б.г.	РГБ
499	Чигирь, О.Ф.	Контраст	МД с ф-п	А.М. Красовицкий	(автору слов) А.М.Красовицкому	Собств.авт.	СПб,б.г.	РГБ
500	Чигирь, О.Ф.	Одуванчик	МД с ф-п	Н.Б.Хвостов	«Его Императорскому Высочеству Государю Наследнику и Великому Князю Алексею Николаевичу с глубочайшим благоговением	Собств.авт.	СПб, б.г.	РГБ

					всепреданнейше посвящает автор»			
501	Чигирь, О.Ф.	Сон	МД с ф-п	О.Чигирь	«моему дорогом, незаменимому другу Е.С.Молас-Сокольской»	Собств.авт.	СПб,1906	РГБ
502	Шефер, А.Н.	Безлунная ночь	МД с ф-п ор.12 №3	И.С.Тургенев	Памяти И.С.Тургенева	Северная лира	СПб,б.г.	РГБ
503	Шефер, А.Н.	Все спит... задремала природа	МД с ф-п ор.36 №1	А.Коринфский		Циммерман	СПб.,1901	ГЦММК
504	<i>Шефер, А.Н.</i>	<i>В ясном небе</i>	<i>МД с ф-п</i>	?		<i>Северная лира</i>		
505	Шефер, А.Н.	Запад гаснет в дали бело-розовой	МД с ф-п ор.36№2	А.К.Толстой		Циммерман	СПб,1901	РГБ
506	Шефер, А.Н.	К чему твержу я стих унылый	МД с ф-п ор.12 №2	И.С,Тургенев	Памяти И.С,Тургенева	Северная лира	СПб,б.г.	РГБ
507	Шефер, А.Н.	Не унывай!	МД с ф-п ор.60 №3	Э.В.Соломирский		Индржишек	Киев, Баку, б.г.	РГБ
508	Шефер, А.Н.	Село в Украине	МД с ф-п ор.60 №2	Н.Шефер	Сергею Григорьевичу Редькину	Индржишек	Киев, Баку, б.г.	РГБ
509	Шефер, А.Н.	Те же все картины	МД с ф-п	?		Северная лира	Спб.,б.г.	ГЦММК
510	<i>Шефер, А.Н.</i>	<i>Цветок</i>	<i>МД с ф-п ор.53 №3</i>	<i>А.В.Кольцов</i>		<i>Циммерман</i>		
511	Шефер, А.Н.	Через поля к холмам тенистым	МД с ф-п ор.12 №1	И.С,Тургенев	Памяти И.С,Тургенева	Северная лира	СПб,б.г.	РГБ
512	<i>Шефер, А.Н.</i>	<i>Четыре мелодекламации на басни Крылова</i>	<i>МД с ф-п</i>	<i>И.Крылов</i>		<i>Северная лира</i>		
513	Шипович, Н.А.	Matthiche macabre	МД с ф-п	К.П.Гревс		Гревс	Киев,б.г.	РГБ

514	Шмундак, Я.Е.	Цветы уж отцвели	МД с ф-п	...Перевалов	А.И.Азову	Маречек	Харьков,б.г.	РГБ
515	Шнейдер, Вл.	В ненастье	МД с ф-п	Н.Чернай		Собств.авт.	СПб,б.г.	РГБ
516	Шоме, В.	Воскрешение дочери Иаира	МД с ф-п	Шоме перевод И.М.Архангельской	«Николаю Николаевичу Никольскому посвящает свой скромный труд переводчица»	Бессель	СПб,б.г.	РГБ
517	Шопен, Ф.	Весна пленника	МД на музыку прелюдии №17	Н.Шебуев	П.В.Самойлову	Давингоф	М.,СПб,1915	РГБ
518	Шопен, Ф.	March funebre	МД с ф-п	П.Ловинский (из Уйеского)		Давингоф	СПб,1899	РГБ
519	Шопен, Ф.	Прелюдия ор.28 №20	МД с ф-п	Ф.Касаткин-Ростовский		Северная лира	СПб,б.г.	РГБ
520	Шопен, Ф.	Теплятся бледные свечи	МД на музыку вальса a-moll (ор.34 №2)	Н.Шебуев	М.А.Ведринской	Давингоф	СПб,1902	РГБ
521	Шопен, Ф.	Траурный марш	МД с ф-п ор.35	С.Надсон		?	СПб,1910	РГБ
522	Шпис-Эшенбруг, В.	Баюшки-баю	МД с ф-п ор.21	К.Бальмонт		Циммерман	СПб,б.г.	РГБ
523	Шпис-Эшенбруг, В.	Грезы	МД с ф-п ор.12 №1	Е.В.Минеева		Циммерман	СПб,б.г.	РГБ
524	Шпис-Эшенбруг, В.	Ночи	МД с ф-п ор.12 №1	Е.В. Матвеева		Циммерман	СПб, М.,б.г.	РГБ
526	Шпис-Эшенбруг, В.	Октябрь	МД с ф-п ор.18	Ж.Роденбах		Циммерман	СПб, М., б.г.	РГБ
527	Шпис-Эшенбруг, В.	Песня без слов	МД с ф-п ор.19	К.Бальмонт	Марии Андреевне Ведринской	Циммерман	СПб, М., б.г.	РГБ ГЦММК

528	Шпис-Эшенбург, В.	Я знаю	МД с ф-п ор.20	К.Бальмонт		Циммерман	СПб, М., б.г.	РГБ
529	Штейнберг, М.К.	Варяг	МД с ф-п ор.123	Левенталь		Муз.мир	СПб,1904	РГБ
530	Штейнберг, М.К.	Чайка убита	МД с ф-п ор.173	Т.Л.Щепкина-Куперник	Памяти великой артистки-художницы Веры Федоровны Комиссаржевской	Давингоф	СПб,б.г.	РГБ ГЦММК
531	Шуман, Р.	Зачем я люблю?	МД на музыку Warum? Op.12 №3	Е.Жадовская		Шмидт	СПб,б.г.	РГБ
532	Шуман, Р.-Дюпон-Вернон	Мечты (Поэтическая фантазия на музыку Traumerei op.15 №7)	МД с ф-п	М.Магр		Бессель и Ко	СПб,М.,б.г.	РГБ
533	Шуман, Р.	Пожелание	МД на музыку Traumerei op.15 №7	Зигмунд Красинский	Wielmoznomu Panu Kazimierzowu	Идзиковский	Киев, б.г.	РГБ
534	Эккерт, Ф.	Часы	МД с ф-п ор.123	Ф.Благов		Детлаф	М.,б.г.	ГЦММК
535	Юменс, В.	Аллилуйя	МД с ф-п	А.д`Актиль		Собств.авт.	Нижний Новгород, б.г.	РГБ
536	Юрасовский, А.	Бегство	МД с ф-п Op.2 №4	А.Кольцов	Владимиру Васильевичу Максимову	Рукопись  Юргенсон	(1909-1910)  М.,б.г.	ГЦММК Ф.167 364  РГБ НБТ

								ГЦММК
537	Юрасовский, А.	Вестники весны	МД с ф-п ор.14 №1	С.Фруг		Рукопись	М.,1911	ГЦММК Ф. 167 188
538	Юрасовский, А.	Вешнее	МД с ф-п ор.14 №4	Н.Черешнев		Рукопись	М.,1913	ГЦММК Ф.167 191
539	Юрасовский, А.	Волна	МД с ф-п Ор.2 №10	К.Бальмонт	Татьяне Михайловне Багриновской	Рукопись	(1909-1910)	ГЦММК Ф.167364
						Юргенсон	М.,б.г.	РГБ
						Музсектор. госиздата	М.,1929	НБТ ГЦММК
540	Юрасовский, А.	Где ж вы, надежды юных?	МД с ф-п ор.15	Н.В.Салина		рукопись	1906	ГЦММК Ф.167 192
541	Юрасовский, А	Домик лесника	МД с ф-п ор.2 №3	А.Кольцов	Владимиру Васильевичу Максимову	Рукопись	(1909-1910)	ГЦММК Ф.167 364
						Юргенсон	М.,б.г	НБТ РГБ ГЦММК
542	Юрасовский, А.	Камыши	МД с ф-п Ор2 № 9	К.Бальмонт	Елене Ивановне Стольниковой	Рукопись	(1909-1910)	ГЦММК Ф.167 364
						Юргенсон	М.,б.г.	РГБ НБТ ГЦММК
543	Юрасовский, А.	Лампада	МД с ф-п	?		Рукопись	М.,1912	ГЦММК Ф.167 194
544	Юрасовский, А.	Любовь	МД с ф-п ор.14 №3	А.Мюссе, пер. Е.Варженевская		Рукопись	М.,1912	ГЦММК Ф.167 190

545	Юрасовский, А.	Напрасно ищет взор печальный	МД с ф-п Ор.2 №7	Е.Варженевская	Памяти В.Ф.Комиссаржевской	Рукопись  Юргенсон	(1909-1910)  М.,б.г.	ГЦММК Ф.167 364  РГБ НБТ ГЦММК
546	Юрасовский, А.	Скачок в декаденство	МД с ф-п ор.18			Черновые эскизы	23.05.1907	ГЦММК Ф.167 193
547	Юрасовский, А.	Слезы	МД с ф-п	?		Рукопись	М.,1912	ГЦММК Ф.167 195
548	Юрасовский, А.	Снова один я	МД с ф-п Ор.2 №2	А.Апухтин	Владимиру Васильевичу Максимову	Рукопись  Юргенсон	(1909-1910)  М.,б.г.	ГЦММК Ф.167 364  РГБ НБТ ГЦММК
549	Юрасовский, А.	Сон	МД с ф-п Ор.2 №5	О.Леонидов	?	Рукопись  Юргенсон	(1909-1910)  М.,б.г.	ГЦММК Ф.167 187  РГБ НБТ ГЦММК
550	Юрасовский, А.	Фантазия	МД с ф-п, скрипкой и виолончелью Ор.2 №5	К.Бальмонт	?	Рукопись  Юргенсон	(1909-1910)  М.,б.г.	ГЦММК Ф.167 364  РГБ НБТ ГЦММК
551	Юрасовский, А.	Эхо	МД с ф-п ор.2 № 6	Ф.Коппе	?	Рукопись	(1909-1910)	ГЦММК Ф.167 364

						Юргенсон	М.,б.г.	РГБ НБТ ГЦММК
552	Юрасовский, А.	Я боюсь, что любовью кипучей...	МД с ф-п	К.Бальмонт		Рукопись	09.1909	ГЦММК Ф.167 196
552	Юрасовский, А.	Я не помню	МД с ф-п ор.14 № 2	Д.Стольников		Рукопись	М., 11.02.1911	ГЦММК Ф.167 189
553	Юрасовский, А.	Я сотку свою песнь	МД с ф-п ор.2 № 1	***	?	Рукопись	(1909-1910)	ГЦММК Ф.167 364
						Юргенсон	М.,б.г.	РГБ НБТ ГЦММК
554	Юрьев, Е.Д.	Тайна прошлого	МД с ф-п	Е.Юрьев	?	Циммерман	СПб.,б.г.	РГБ
555	Янушевский, В.С.	Чертовы качели	МД с ф-п	Ф.Соллогуб	Изабелле Германовне Товстолес	Циммерман	СПб,М.,б.г.	РГБ НБТ
556	Яшнев, В.	Муза. Драматическая поэма	МД с оркестром	И.Гриневская		Циммерман	Спб.,б.г.	ГЦММК
557	***	Песнь вечной любви	МД с ф-п	А.А.Черемзин		Северная лира	СПб,б.г.	РГБ

Сборники мелодекламаций:

Альбом мелодекламаций с аккомпанементом ф-п. РГБ, НМБТ, ГЦММК.

Дивертисмент: худож.сборник Declamatorium. – СПб, б.и.,1905. Ч.1-2. 264 с. 8 с. нот. РГБИ.

Лира: новейший музыкально-литературный сборник. М.,1904 -263, ил. РГБ, РГБИ.

Чтец-декламатор: лит.-худож.сборник. Т.1 [Варшава], б.г. 618 с. РГБ, РГБИ.