ГЕОРГИЙ СВИРИДОВ

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

ТОМ ТРИНАДЦАТЫЙ

ГЕОРГИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ СВИРИДОВ

(1915 - 1998)

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

ГЕОРГИЙ СВИРИДОВ

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

ЦЕНТР ПО ИЗУЧЕНИЮ
ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Г. В. СВИРИДОВА
(Свиридовский институт)

РЕДКОЛЛЕГИЯ:

И.К. Архипова, Ю. А. Башмет, А.С. Белоненко, В.С. Белоненко,
А.Ф. Ведерников, А.О. Висков, Г.Г. Белов, В.А. Гергиев,
Р.Р. Керер, Р.С. Леденев, П.В. Лукьянченко, Л.М. Лучникова,
В.Н. Минин, Е.Е. Нестеренко, Е.В. Образцова, В.И. Рубин,
С.И. Скрипка, А.С. Соколов, К.А. Титаренко,
В.И. Федосеев, В.А. Чернушенко

НАЦИОНАЛЬНЫЙ СВИРИДОВСКИЙ ФОНД
МОСКВА - САНКТ - ПЕТЕРБУРГ
2007

ГЕОРГИЙ СВИРИДОВ

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

ЦЕНТР ПО ИЗУЧЕНИЮ
ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Г. В. СВИРИДОВА
(Свиридовский институт)

РЕДКОЛЛЕГИЯ:

И.К. Архипова, Ю. А. Башмет, А.С. Белоненко, В.С. Белоненко,
А.Ф. Ведерников, А.О. Висков, Г.Г. Белов, В.А. Гергиев,
Р.Р. Керер, Р.С. Леденев, П.В. Лукьянченко, Л.М. Лучникова,
В.Н. Минин, Е.Е. Нестеренко, Е.В. Образцова, В.И. Рубин,
С.И. Скрипка, А.С. Соколов, К.А. Титаренко,
В.И. Федосеев, В.А. Чернушенко

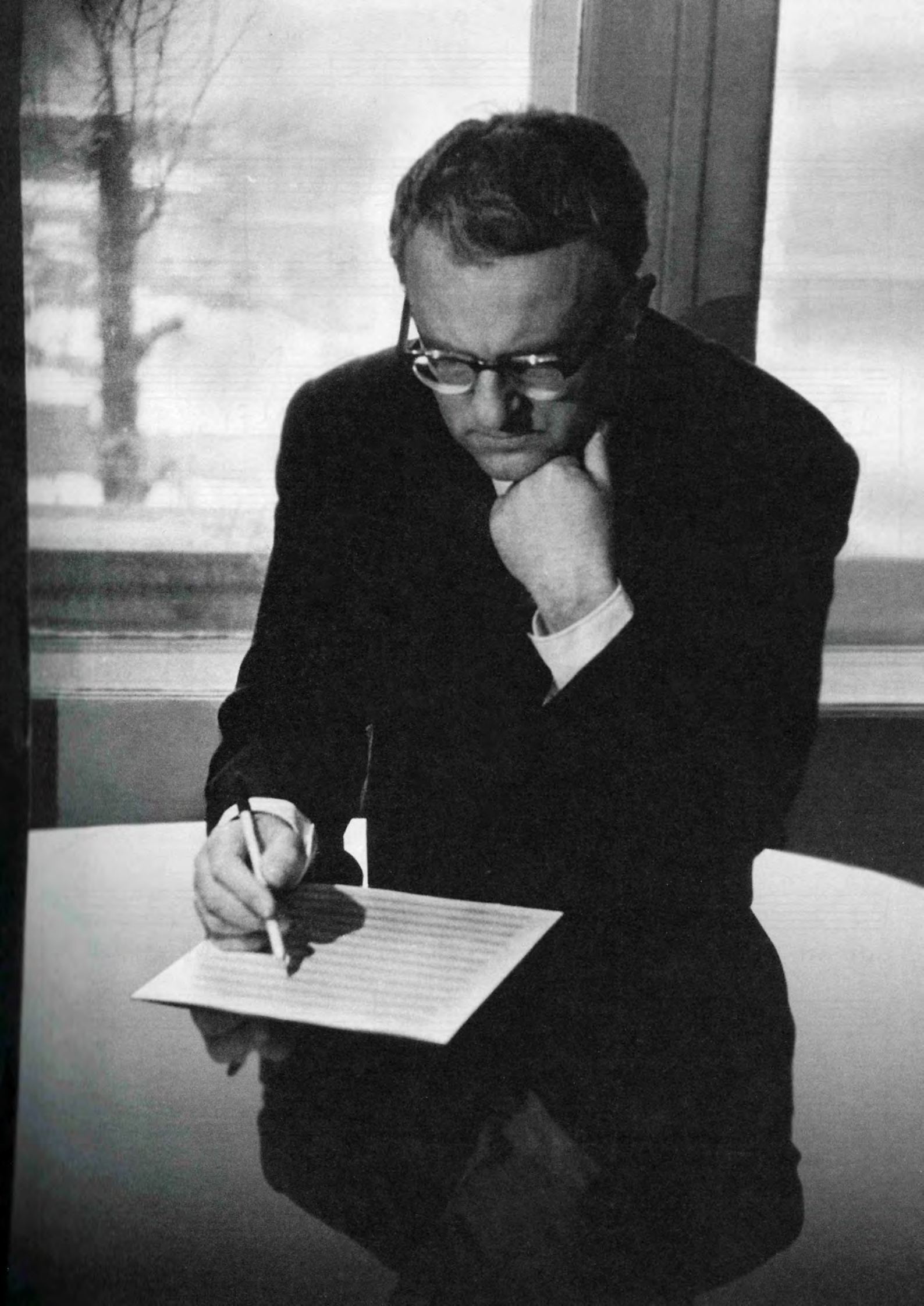
НАЦИОНАЛЬНЫЙ СВИРИДОВСКИЙ ФОНД
МОСКВА - САНКТ - ПЕТЕРБУРГ
2007

ISMN 979-0-6603880-4-4 PCRMB092505

ИЗДАТЕЛИ ТРИНАДЦАТОГО ТОМА ВЫРАЖАЮТ
СЕРДЕЧНУЮ БЛАГОДАРНОСТЬ И ИСКРЕННЮЮ ПРИЗНАТЕЛЬНОСТЬ
ЕГО СВЯТЕЙШЕСТВУ
СВЯТЕЙШЕМУ ПАТРИАРХУ МОСКОВСКОМУ И ВСЕЯ РУСИ
АЛЕКСИЮ II
ЗА ПЕРВОСВЯТИТЕЛЬСКОЕ БЛАГОСЛОВЕНИЕ

ГАЗПРОМБАНК

© Александр Сергеевич Белоненко, Василий Сергеевич Белоненко
2007 - Музыкальные произведения Г.В.Свиридова
© Александр Сергеевич Белоненко
2007 - Вступительная статья.
© Вера Георгиевна Мудьюгина, Сергей Иванович Субботин,
2007 - Комментарии
© Владимир Николаевич Горячев, Вячеслав Владимирович Рыжов
2007 - Художественное оформление



Г. В. Свиридов в кабинете своей московской квартиры. 1967 г.
Фото Нины Свиридовой


4/4
4/4
В Нинтиом Нов-го-ро-де сог-ла-са

Г. В. Свиридов, « В Нижнем Новгороде».
Клавир. Автограф. Собр. А.Ф. Ведерникова

«ВСПОМИНАЯ С ПЕЧАЛЬЮ НЕЗДЕШНЕЮ...»
О ДВУХ ВОКАЛЬНЫХ КОМПОЗИЦИЯХ СВИРИДОВА

В тринадцатый том Полного собрания сочинений Г.В. Свиридова вошли камерно-вокальные произведения, созданные в конце 1950-х – 1970-е гг. Автор собственноручно составил из них две многочастные композиции, раздельно для баса и меццо-сопрано – своих излюбленных голосов. Указание голоса и жанра (песня) в названии этих композиций – вот и вся скупая информация, «подтекст» которой Свиридов предлагает разгадать исполнителю и слушателю. Попытаемся разрешить эту загадку, идя шаг за шагом вслед за композитором, подробно рассматривая историю замысла каждого произведения.

ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ ПЕСЕН ДЛЯ БАСА

Литературной основой обеих композиций послужили подборки стихотворений, своеобразные поэтические антологии. Только в *Двадцать пять песен для баса* вошли тексты разных поэтов, а *Девять песен для меццо-сопрано* объединяет поэтическое слово одного автора – Александра Блока. Однако не это обстоятельство, равно как и выбор разных голосов, определило различие в форме и содержании этих двух композиций.

Двадцать пять песен для баса в строгом смысле не являются единым целым, хотя, собранные воедино, они имеют некоторые признаки вокального цикла. Но они никогда не исполнялись вместе, да, собственно, никогда для этого и не предназначались. И дело здесь, конечно, не в их количестве. Достаточно вспомнить, что в вокальном цикле Ф. Шуберта «Зимний путь» всего лишь на одну песню меньше, чем в *Двадцати пяти песнях для баса*.

Большинство вокальных произведений Свиридова, будь то сочинения для голоса в сопровождении фортепиано (оркестра) или для хора a cappella, представляют собой составные многочастные композиции. Сознавая известную условность употребления по отношению к своей музыке номенклатуры музыкальных жанров, композитор, тем не менее, часто давал в заглавии или подзаголовке точное жанровое определение своим сочинениям. *Отчалившая Русь* – это поэма, жанр, введённый в вокальную литературу Свиридовым. *Деревянную Русь*, первоначально написанную для тенора в сопровождении фортепиано, он назвал кантатой, а *Пушкинский венок* – концертом для хора. И даже когда в авторском названии произведения указание на его жанр отсутствовало[1] и появлялось потом в оценках критиков или в выкладках музыковедов, то Свиридов обыкновенно не возражал против этого. Именно с лёгкой руки музыковедов за пушкинскими романсами или *Песнями на слова Роберта Бёрнса* упрочилось подзаголовочное определение «вокальный цикл»[2].

Двадцать пять песен для баса – образец нового типа составных многочастных композиций, характерных для позднего творчества Свиридова. Такого рода композиции можно назвать **песенными сборниками** (композиторы-романтики называли их **книга песен** или **круг песен**). Песенный сборник – это условная циклическая форма[3], включающая в себя большое число (не менее 15) вокальных миниатюр, сгруппированных в замкнутые разделы – внутренние мини-циклы. Каждый такой мини-цикл самостоятелен, чаще всего именно он (один или несколько) исполняется певцами, живет своей собственной концертной жизнью. Каждый раздел самодостаточен и замкнут, но глубинный смысл этого раздела проявляется, высвечивается через его связь с общей композицией песенного сборника. Естественно, что общее содержание и идейно-образное единство песенного сборника выявляются именно в последовательности составляющих его мини-циклов. Каждый раздел, более того, каждый отдельный номер, входящий в сборник, могут сосуществовать в других циклических произведениях, объединённых иной смысловой связью, или самостоятельно, в виде отдельной песни.

Главный и определяющий признак песенного сборника – наличие единого образно-смыслового и музыкально-композиционного пространства, причём само это пространство организовано весьма сложно. Оно не ограничено единым сюжетом, как, скажем, в вокальных циклах романтиков, или одной темой, как, например, в любимых Свиридовым «Песнях и плясках смерти» Мусоргского. В песенных сборниках нет какой-либо жанровой специфики. Если в вокальных циклах Свиридова преобладает лирика, характеры или

жанр, а в поэмах акцент делается на эпосе или на драматических сценах, то песенные сборники отличаются разноплановостью и многомерностью содержания. Это одновременно и лирика, и эпос, и, быть может, комедия и драма в самых неожиданных, свободных соединениях.

Двадцать пять песен для баса сложились как целое не в одночасье. Этот песенный сборник медленно вызревал, имеет свою долгую историю становления. Импульсом для его возникновения послужила чисто практическая задача, вставшая перед композитором в конце 1950-х гг., когда он, создав изрядное число отдельных, разрозненных песен на слова разных поэтов, задумал опубликовать их вместе под одной обложкой. В первом сводном издании романсов и песен 1960 г.[4] автор сам предложил составителю М.А. Гринбергу поместить большинство из этих песен во вторую тетрадь. Всего их оказалось двадцать пять. Но в их числе были разные песни, впоследствии не объединявшиеся в подобной же подборке. И хотя песни в издании были пронумерованы, они не составляли единую композицию. Это была в известной степени случайная[5] подборка песен для разных голосов на слова разных поэтов. Впоследствии пять номеров[6] составили отдельный цикл песен на слова советских поэтов, некоторые другие вошли в отдельные двух- или трёхчастные маленькие циклы. Тем не менее девять песен из второй тетради издания 1960 г. (№ 5–10 и 17–20) стали первоначальным ядром будущего песенного сборника для баса. Примечательно, что и порядок чередования этих песен впоследствии в основном сохранился. Песни с 6-й по 10-ю[7] практически в том же порядке вошли в первый, экспозиционный раздел *Двадцати пяти песен для баса*, а песни *Не страшусь..., Как яблочко румян...* и *В полях, под снегом и дождём* – в средний, «интермедийный» раздел сборника. В издании 1960 г. перед последними тремя песнями идет блок песен на слова А. Исаакяна (№ 15–17)[8]. В *Двадцати пяти песнях для баса* тоже есть исаакяновский мини-цикл (только другой по составу), и, что примечательно, располагается он на том же месте.

Первоначальной, исходной редакцией будущей «книги песен» для баса стал изданный в 1971 г. сборник *15 песен для баса*[9]. Здесь уже обнаруживается общий план композиции, в котором явственно просматриваются три основных раздела: первые пять номеров, затем средний раздел – от *Трёх песен на слова Аветика Исаакяна* до *Русской песни* и, наконец, заключительный раздел, состоящий из монолога *Голос из хора* на слова А. Блока и последней, комической песни на слова П.-Ж. Беранже *Как яблочко румян...*[10] Из варианта нового пушкинского цикла сюда же перешла песня *Ворон к ворону летит...*, написанная во второй половине 1950-х гг.[11] Здесь же впервые сложился исаакяновский мини-цикл. Он существенно отличается от триады песен на слова А. Исаакяна, опубликованных во второй тетради издания 1960 г. Если главной темой первой триады была любовная лирика, то в исаакяновский мини-цикл *15 песен для баса* оказались включёнными два произведения возвышенно-эпического плана – *Легенда* и *Камень*. Написанные еще в конце 1940-х гг., они были впервые опубликованы только в сборнике 1971 г. Вместе с заключающим этот мини-цикл *Изгнанником* они сразу приподняли тон речи, изменили идейно-смысловой уровень музыкально-поэтического повествования. Здесь появляется важная для Свиридова тема Отечества, благодаря чему в ином свете предстают и следующие за мини-циклом песня *В Нижнем Новгороде* с её бытовым лиризмом и пейзаж русского Севера в песне *Рыбаки на Ладоге*. От исаакяновской *Легенды* протягивается нить к народному апокрифу *Любовь* на слова С. Есенина и к одной из кульминаций сборника – тихому гимну *Эти бедные селенья...* на слова Ф. Тютчева. Это важное в мировоззренческом отношении произведение Свиридова было создано им в конце 1950-х годов и, так же как *Легенда* и *Камень*, впервые опубликовано в 1971 г. в сборнике *15 песен для баса*.

В том же сборнике и тоже впервые публикуется одна из вершин свиридовской музыкально-философской лирики – *Голос из хора*. Эта картина поистине реального апокалипсиса современной жизни, созданная в начале 1960-х гг., стала высшей, кульминационной точкой всего сборника. Её появление здесь определило и композиционную структуру *15 песен*, и отбор других песен. В ней с особенной силой проявилось чуткое отношение Свиридова к семантике тембров человеческого голоса. Все значительнейшие, трагического содержания произведения, такие как *Ворон к ворону летит...*, *Всю землю тьмой заволокло...*, *На чердаке*, *Голос из хора* и большинство других, композитор доверяет басу. Вообще-то тембр баса используется Свиридовым в различных амплуа. Но в произведениях, подобных *Голосу из хора,* бас – это голос из бездны, из глубины, ex profundis. Эта «профундовая» функция баса во многом и предопределила содержание сборника, о котором идёт речь.

В 1972 г. издательство «Музыка» выпустило в свет четырехтомное издание романсов и песен Свиридова. В четвёртом томе (точнее, тетради) этого издания помещена новая редакция сборника песен для баса. Теперь их стало шестнадцать. Сборник так и называется – *16 песен для баса в сопровождении фортепиано*[12]. Появившаяся здесь новая песня – *В полях, под снегом и дождём* на слова Р. Бёрнса[13], своего рода лирическое интермеццо, сразу получила свою постоянную прописку – после *Трёх песен на слова Аветика Исаакяна*. Ещё одну редакцию *16 песен для баса* можно найти в последующем сводном издании романсов и песен Свиридова – двухтомнике 1975 г.[14] Это издание, важное во многих отношениях (к нему мы ещё вернёмся), отразило работу композитора над начальным разделом сборника. Здесь произошла, казалось бы, незначительная рокировка двух песен – песня *В Нижнем Новгороде* поменялась местами с песней *Слеза*[15]. Песня-лубок в народном стиле оказалась рядом с есенинской обработкой народной легенды *Любовь*. Вместе они составили зачин сборника, который определила опять-таки весьма существенная для Свиридова народная тема[16]. С этой темой сборник обрел эпическую составляющую, которая уравновешивает лирическое начало и трагизм, образующие его содержательную доминанту.

В 1978 г. издательство «Музыка» выпускает в свет новый сборник – *20 песен для баса в сопровождении фортепиано*[17]. Здесь уже окончательно сложилась трехчастная форма композиции сборника и вызрела идея его пролога и финала. Музыкальный плакат в духе знаменитых «Окон РОСТА» – *История про бублики и про бабу, не признающую республики* на слова В. Маяковского – обрёл пару – трагическую *Балладу о гибели комиссара* на слова А. Прокофьева. Вместе они составили мини-цикл, имеющий собственное название – *Две песни о Гражданской войне*. Этот цикл привнес в сборник историко-социальную тему, а благодаря *Балладе* тема эта получила свою, чисто свиридовскую интерпретацию. Как считал сам композитор, главной особенностью русской революции была её **жертвенность**. Утопической идее социальной справедливости были принесены неисчислимые человеческие жертвы. Социальная тема насквозь пронизала сборник: в самом конце его появляется ещё одна музыкальная зарисовка, теперь уже времён нэпа – портрет беспризорных детей, тоже жертв социальных потрясений революции и гражданской войны. Речь идёт о песне на слова Есенина - *Папиросники*. Её появление в конце сборника объясняется и формально – небходимостью быстрого финала. Однако, если раньше в сборниках для баса (*15 песен* и *16 песен*) функцию быстрого финала выполняли комические куплеты на слова П. Беранже, то в *20 песнях для баса* они оказались просто неуместными – ведь этот сборник, в отличие от предшествующих, обрёл сильный трагический акцент. Помимо *Двух песен о гражданской войне* и *Трёх песен на слова А. Исаакяна* в сборнике появился ещё один мини-цикл – *Две песни на слова А. Блока*. К *Голосу из хора* Свиридов добавил *Видение*. Эта песня была написана ещё в 1968 г., но была впервые опубликована лишь в рассматриваемом сборнике[18]. Два блоковских песенных монолога вместе с двумя названными выше мини-циклами образуют осевую линию этого сборника. В завершающем блоковском мини-цикле (как в античной драме, согласно Аристотелевой поэтике) наступает катастрофа, после которой следует быстрая развязка. Ею становится здесь не лирико-трагедийная *Петербургская песенка* (не включенная в блоковский мини-цикл!), а есенинские *Папиросники* с их темой социального неблагополучия.

Есть и ещё одна, чисто музыкальная особенность песни *Папиросники*. Её объединяет с *Двумя песнями о Гражданской войне* характерная деталь – сходная дробность, преобладающая в ритмическом рисунке и единый интервальный «каркас» из двух однонаправленных по движению кварт, образующих кварт-аккорд[19].

Свиридов, чуткий к поэтической интонации, всегда очень точно находит музыкальный эквивалент слову. Стилистически пушкинские стихи распеты Свиридовым иначе, чем есенинские. Поэтому он так редко соединяет тексты разных поэтов в рамках одной многочастной композиции. Такие произведения появлялись из намерения создать произведение на определённую, заданную тему, как, например, оратория *Декабристы* на слова поэтов-декабристов и А.С. Пушкина. По правде говоря, ни одно из своих произведений на слова разных поэтов Свиридов так и не завершил. *Баллада о гибели комиссара* была задумана как часть оратории *Песни Гражданской войны* на слова А. Прокофьева и П. Тычины[20]. Ни раньше, ни позднее Свиридов никогда не соединял *Балладу* с *Историей про бублики...*[21] Тем более трудно себе представить соединение в одном свиридовском произведении песен на слова поэтов-

антагонистов – Маяковского и Есенина. И лишь на широком пространстве сборника *Песен для баса* такое соединение оказалось уместным. И не только уместным в идейно-образном отношении, но еще и стилистически непротиворечивым.

Совсем иное дело – блоковская дилогия *Видение* и *Голос из хора*. Свиридов неоднократно собирался соединить эти написанные в разное время произведения. Почти одновременно с работой над сборником *20 песен для баса* у композитора возникает замысел отдельного произведения под названием «Два монолога баса на слова А. Блока» (1. *Видение*; 2. *Голос из хора*)[22]. Примерно тогда же эта пара песен-монологов появляется в композиционном плане огромного произведения из 37 номеров под названием «Из Блока»[23]. В сборник *20 песен для баса* помимо этой дилогии композитор включил *Петербургскую песенку*. Однако он не объединил её с дилогией в один мини-цикл, а поставил отдельно. Вероятно, автор понимал, что вместе эти песни не составляют органичного единства. В то же время *Петербургская песенка*, в силу своего лирического содержания и ярко выраженной жанровости (вальс), не могла выполнять функцию заключительной песни сборника, хотя вроде бы подходила для этой роли, будучи быстрой по движению и контрастирующей двум медленным песням. Поэтому композитор добавил к ней ещё одну быструю песню на слова С. Есенина, о которой речь шла выше. Скорее всего, сам композитор понимал, что окончание сборника не совсем удачно. Поэтому в начале 1980-х он осуществляет ещё одну трансформацию сборника и готовит к публикации новую редакцию – *Двадцать пять песен для баса*[24].

Новая редакция сборника представляется самой удачной по своей композиции, в ней окончательно прояснился общий идейный замысел. Дополненный новыми четырьмя песнями первый раздел стал более значительным. После эпической народной заставки – первых двух песен – начиная с мини-цикла песен о гражданской войне в полный голос зазвучала историческая тема. Появилась очень важная песня на слова А. Твардовского *Солдатская шинель*, обозначившая тему Великой Отечественной войны. Весь экспозиционный раздел (с третьей песни по десятую) обрёл значение самостоятельного внутреннего цикла, в котором главным героем предстаёт Россия. Россия XX века, с её трагической историей, с её необъятными просторами и красотой природы, с её героическим народом. Россия как **лирическая идея**. Каждая песня здесь символична, в каждой песне есть свой второй план, непрямой смысл. Далеко не каждому слушателю, да и исполнителю, живущему в XXI веке, дано понять, что стоит за песней *Сибирь*, что означало само это географическое название для жителя России XX века. В каждую песню Свиридов вкладывает своё собственное отношение к породившим её историческим реалиям. Так, например, в авторском экземпляре издания 1981 г. на полях песни *Солдатская шинель* есть одна лаконичная, но весьма красноречивая реплика композитора: «Лирика поколений, отправленных на “пушечное мясо”». Эти страшные, может быть, кому-то покажется, обидные слова появились задолго до перестройки, задолго до выхода в свет известного военного романа В.П. Астафьева. За этими словами стоит выношенное годами, глубоко продуманное отношение к войне. Оно было чрезвычайно далеко не только от официальной идеологии своего времени, но и от сложившегося общественного мнения. Впрочем, не только к войне, но и ко всей истории, к самой России выразил в песнях сугубо личное отношение композитор. По собственному признанию, Свиридов создавал свой песенный миф о России[25]. Но в этом мифе было много правды. Правды жизни и, прежде всего, правды чувства. Свиридов обладал, как, быть может, ни один из русских композиторов XX века, обострённым до болезненности чувством любви к своей Родине. Это было искреннее, глубокое чувство. Но как это чувствование, переживание за свою страну, её судьбу имело мало общего с тем казённым пафосом, от которого распирало всё официальное искусство, тиражированное печатью, радио, телевидением! На страницах того же авторского экземпляра 2-го тома романсов и песен есть ещё одна красноречивая запись Свиридова, возникшая в конце 1980-х гг.: «Стихи А. Прокофьева послевоенного времени не содержали уже свежих нот. Государственность окончательно съела национальное мироощущение. Слово «Россия» не имело за собой ничего живого, разве что военный успех, доставшийся слишком дорогой ценой и обернувшийся страшным поражением и уничтожением страны. Всё это заливалось неимоверным количеством водки, которая поистине стала государственно-народным напитком». Такое понимание России, выраженное с искренней горечью и досадой, всё же было очень далеко от той

ненависти и злобы, которая иногда сквозила во взглядах на Россию со стороны ряда представителей диссидентства или «фрондирующей» творческой интеллигенции. Такое отношение к своей Родине Свиридову было ненавистно[26]. Ему близко тютчевское и блоковское видение России. Композитор нашёл точное выражение своему чувству Родины: «Россия – страна печали, страна песни, страна минора, страна Христа...»

Песни, включённые в первый раздел сборника *Двадцать пять песен для баса*, создавались преимущественно во второй половине 1950-х – 1970-е гг.[27] Это было время формирования новой послевоенной русской общественной мысли самых разных направлений. Новые течения рождались и в русском (тогда ещё советском) искусстве. Свиридов вполне отчётливо видел, куда движется искусство, видел возможность разных путей, водораздел течений. Он связывал свою художественную позицию и своё творческое кредо с национальным движением. «После войны с Германией (2-я половина века) начинается зарождение и новый подъём национального сознания русских, без которого невозможен расцвет и подлинное величие искусства. Этот подъём национального художественного сознания ещё продолжается. Он происходит в очень сложных, трудных условиях (Есенин, Булгаков, Платонов, Солженицын и далее целая плеяда блестящих писателей, художников, скульпторов, композиторов)...» – запишет он в 1987 г. в одной из своих тетрадей[28]. Без этого подъёма трудно представить себе Россию, выраженную в свиридовских песнях, впрочем, как без этих песен невозможно понять и существенное в русском национальном художественном движении второй половины XX века.

Двадцать пять песен для баса составляют одну из самых значительных страниц свиридовского песенного мифа **Россия**. Новые песни, включённые композитором в этот сборник, вошедший в состав последнего прижизненого издания отличаются и по содержанию, и по жанровой природе. Это или песни-гимны, как *Братья, люди*, или медленные лирические песни, вроде *Лесной стороны*, близкие по своей мелодике к массовым. В их исполнении, помимо певца, участвует хор, что придаёт этим песням эпический размах и ораториальность звучания. Значительное изменение происходит в заключительной части сборника. Вместо дилогии теперь здесь фигурируют *Четыре песни на слова А. Блока*. Блоковский мини-цикл обретает полноту раскрытия идейно-образного замысла и законченность формы. Появляется новая песня *Когда невзначай в воскресенье...*, благодаря чему *Петербургская песенка* обретает пару – открывается другая тема: **жизнь частного человека**. Повседневная жизнь человека города, одиноко живущего в своей квартире-норе, серая обыденность быта: «в воротах старуха стояла», «дворник на чай попросил». Психологическая достоверность портрета поразительно точно достигается Свиридовым в песне *Когда невзначай в воскресенье...* путем мастерского перехода от пения к речевому интонированию, а потом – к напеванию без слов, про себя. Частная жизнь человека в изображении поэта и композитора скрупулёзно точна в деталях, конкретна в пространстве, во времени. Душу человек теряет «невзначай», в определённый день – воскресенье, в определённом месте – в воротах дома («когда же он медленно вышел, подняв воротник, из ворот»). Полная противоположность этому измеренному до миллиметра микромиру души частного человека – грандиозные катастрофы, проходящие во Вселенной, картина Судного дня, подобная откровениям Иоанна Богослова, – в *Голосе из хора* и *Видении*. Здесь уже не до напевания и обыденной разговорной речи – в *Голосе из хора* слышны пророческие заклинания, рояль буквально гудит набатом: «И век последний, ужасней всех, увидим – и вы, и я...». И время, и пространство здесь иные, космического масштаба – «Всё будет чернее страшный свет, и всё безумней вихрь планет ещё века...». Блоковская тетралогия поднимает **книгу песен** до высоты **Книги пророков**, **Книги бытия**. И всё же завершают сборник по-прежнему есенинские *Папиросники*. Темы личного и вселенского неблагополучия дополняются темой социального разлада.

После 1981 г. сборник *Двадцать пять песен для баса* при жизни композитора ни разу не переиздавался. Но работа над ним не остановилась. Об этом красноречиво свидетельствуют несколько экземпляров издания 1981 г. из личной библиотеки композитора с его пометами, которые он вносил в издание в 1980-е – начале 1990-х гг. В одном из таких экземпляров 2-го тома *Двадцать пять песен для баса* буквально испещрены указаниями инструментов, дополнительно вписанными нотами, аккордами, изменениями в фактуре сопровождения. В личном архиве композитора сохранились также наброски и завершённые партитуры отдельных песен из этого сборника. Наконец, о сути и цели этой работы можно догадаться по кар-

тонной папке под названием «Песни для баса с оркестром»[29] из личного архива композитора, в которой сохранилась подборка песен. Работа по оркестровке песен, вошедших в последний свиридовский сборник, имела свою давнюю предысторию. Некоторые песни изначально были задуманы им в оркестровой версии. Так, в личном архиве композитора сохранилась в виде клавира и наброска партитуры песня *Братья, люди!* Точно так же, сразу для баса с хором и оркестром была задумана песня *Сибирь*. Как только Свиридов в начале 1960-х гг. написал *Голос из хора*, он понял, что это произведение не камерное ни по содержанию своему, ни по звучанию, и сразу же решил оркестровать его. Так появился замысел кантаты *Голос из хора* для баса с симфоническим оркестром[30]. Позднее, в работе над «Большим Блоком» он тоже фиксировал музыкальные инструменты в клавирах ряда песен, что обнаруживается в его рабочих нотных тетрадях 1970-х – 1980-х годов. Сохранились и отдельные рукописи с записями песен в виде дирекционов, также с указанием музыкальных инструментов.

Двадцать пять песен для баса выходят за рамки традиционного камерно-вокального произведения. Как по своему общему замыслу и образному содержанию, так и по трактовке голоса и особенно партии сопровождения совершенно очевидно, что это произведение приближается к ораториально-кантатному жанру, к своего рода кантате для одного голоса с аккомпанементом хора и оркестра.

Работа по оркестровке песен для баса шла в течение первой половины 1980-х гг. Но пришла перестройка, началась новая эпоха, и у Свиридова возник новый замысел, который захватил его на многие годы, практически до последних дней его жизни – создание огромного ораториального произведения на слова из литургической поэзии. В середине 1990-х гг. композитор услышал Дмитрия Хворостовского и специально для него составил поэму *Петербург* на слова А. Блока. Только три песни в этой поэме были новыми. Остальные были взяты из разных блоковских многочастных сочинений, в том числе и из сборника *Двадцать пять песен для баса*. И хотя композитор думал о переиздании сборника к своему 80-летию, этому замыслу так и не было суждено осуществиться. Не успел композитор завершить и оркестровую версию песен для баса, хотя печатным клавиром *Двадцати пяти песен* с подробными авторскими указаниями музыкальных инструментов вполне можно воспользоваться для восстановления замысла, который является логичным завершением длительной, многолетней работы композитора над сборником. Возможно, в такой версии сборник обретёт ту законченность, которая позволит исполнить все песни в одном концерте.

Двадцать пять песен для баса – одна из самых значительных и художественно совершенных композиций в русской вокальной музыке второй половины XX века. Свиридов создал новый тип построения камерно-вокальных произведений – **песенный сборник**. Сборник песен для баса вобрал в себя ряд наиболее ярких вокальных миниатюр, созданных композитором в основном в зрелый период его творчества. Эти миниатюры, как и сама композиция песенного сборника, несомненно, являются вкладом Свиридова в развитие жанра художественной песни. *Двадцать пять песен* показывают большие возможности самого этого жанра, способность его вместить глубокое, значительное духовное содержание.

Свиридов пришёл к жанру **художественной песни** не сразу. В его раннем вокальном творчестве преобладал жанр романса. В 1940-е гг. композитор отдал дань инструментализму, создал ряд симфонических произведений, камерно-инструментальных ансамблей. И лишь постепенно, уже после Великой Отечественной войны, он приходит к песенному жанру. Внимательно наблюдая за современным музыкальным процессом, вполне осознавая новые возможности, которые принёс с собой композиторский опыт послевоенной западной музыки, особенно в сфере современного оркестра, инструментализма, он тем не менее избрал для себя иной путь и иную систему музыкальных ценностей. И сознательно пришёл к жанру песни, который, по его мнению, служил лучшим и едва ли не единственным средством музыкального разговора, беседы с широким кругом людей. Для Свиридова песня как форма с лежащей в её основе мелодией, с её опорой на лад была выразителем народного музыкального сознания. И если средства современного музыкального авангарда прекрасно подходили для выражения хаоса современной жизни, для отражения негативного отношения к ней, то песня как принцип мышления давала, по мнению композитора, возможность выразить народное миросозерцание с его неискоренимым жизнеприятием. «Народ живёт для лучшего», – однажды

запишет он[32]. «А те, кому трудней немножко, те песни длинные поют...» – эта блоковская строка, распетая Свиридовым[33], может служить характеристикой позднего свиридовского песенного творчества. Как-то раз, в разговоре с автором этих строк, композитор заметил: «Я прожил долгую жизнь, и в моей музыке отразились метания русской души». Его медленные, «длинные» песни-монологи, песни-гимны стали своеобразной летописью истории души.

Песни сборника необычайно разнообразны по своему образному содержанию, по строению, форме, по стилю музыкальной речи, по гамме отражённых в ней чувств. Здесь и восторженный дифирамб жизни (*Рыбаки на Ладоге*), и трагический монолог (*Видение*), и песня в народном духе (*Слеза*), и бойкий куплет (*Как яблочко румян...*). В песне нашли свое отражение и высокая речь проповедника, и лирическое откровение, и красочное повествование, и психологический портрет. В песенном сборнике предстаёт и картина мира, и история народа, и личная драма человека. Весьма показательна и сама история вызревания сборника. Каждая его редакция свидетельствовала об определённом этапе эволюции художнической философии жизни самого Свиридова, его творческого стиля. Каждая вновь созданная песня, каждый свод песен в те или иные годы отражают в себе тот или иной момент личной биографии композитора, истории его души. От песен-гимнов жизни, любви, юности (*Юным*), от «осанны» миру в ранних его песнях, таких как *В Нижнем Новгороде*, к какому-то вселенскому плачу *Голоса из хора* – такова амплитуда чувств, полнота и ёмкость содержания *Двадцати пяти песен для баса*, такова, отчасти, была и логика эволюции свиридовского сознания.

Как известно, после смерти Шуберта его друзьями были собраны воедино и изданы два его поздних цикла на слова разных поэтов в одном нотном издании, известном под названием «Лебединая песня». Этот **круг песен** вобрал в себя такие жемчужины шубертовской песенной лирики, как «Двойник», «Атлас» и др. Объединённые под одним названием самим композитором *Двадцать пять песен для баса* занимают в творчестве Георгия Свиридова такое же место. Они стали его «лебединой песней».

При подготовке сборника *Двадцать пять песен для баса* к изданию публикаторы столкнулись с одной непреодолимой трудностью. Она заключается в том, что, в сборнике не оказалось ни одной песни, нотный текст которой можно было бы считать единственно верным, абсолютно соответствующим авторскому намерению. В нашем распоряжении были практически все авторские рукописи, ряд авторизованных копий и все прижизненные издания каждой из двадцати пяти песен, включая экземпляры издания 1981 г. с авторской правкой. Кроме того, благодаря любезности А.Ф. Ведерникова, мы имели возможность ознакомиться с принадлежащими ему нотными изданиями Свиридова с собственноручными пометами автора. Сравнив весь собранный нотный материал, мы пришли к выводу, что ни одна из рукописей, ни одно из изданий не содержит версии нотного текста, установившейся раз и навсегда. Звуковысотный состав и ритмические длительности в произведениях достаточно устойчивы по написанию, но, как выяснилось, в каждом из рукописных и печатных источников каждое из произведений содержит **разные** исполнительские штрихи. Разумеется, мы учитывали, что песни в живом исполнении всегда отличались по динамике, экспрессии, темпу. Они звучали по-иному не только у разных певцов, но и в концертной практике одного исполнителя. Сам композитор, аккомпанируя певцам на концертной эстраде, предлагал им разные версии исполнения, сообразуясь с вокальными и артистическими данными того или иного певца. Поэтому ноты свиридовских песен и романсов, имеющиеся у разных певцов, сотрудничавших со Свиридовым, также сохранили **разные** авторские штрихи. Проведённый нами сравнительно-текстологический анализ всего массива нотных материалов показал, что автор постоянно продолжал работать над нотным текстом песен и вносил в него изменения. Композитор старался уточнить исполнительские обозначения, чтобы певец лучше понял его замысел и выразительнее интерпретировал произведение. Нам удалось восстановить историю нотного текста всех входящих в сборник песен, выявить все основные и промежуточные авторские интерпретационные редакции текстов. При этом выяснилось, что, хотя отдельные штрихи могли появиться у композитора под влиянием индивидуальности того или иного певца, в его работе над текстом была своя логическая последовательность. В результате выявления закономерностей этой авторской работы, мы пришли к выводу, что в основу настоящего издания должен быть положен текст сборника *Двадцать пять песен для баса*, опубликованный во втором томе романсов и песен издания 1981 г.

Были исправлены ошибки, вкравшиеся в нотный текст этого издания. Знаки артикуляции, динамические оттенки, указания темпов и другие детали внесены в соответствии с авторской правкой в экземплярах издания 1981 г., сохранившихся в его личной библиотеке, семейном архиве Свиридовых-Белоненко и в архиве личного свиридовского редактора К.А. Титаренко. Все интерполяции оговорены особо, в отдельных текстологических справках по каждой песне. Некоторые знаки, пропущенные в издании 1981 г. явно случайно, восстановлены нами по предыдущим изданиям и рукописям.

1. Слеза

Произведение создано во время войны, в Новосибирске. В нескольких черновых рукописях Свиридова того времени есть упоминание ряда персонажей, вероятно, какой-то пьесы комического содержания, к которой писал музыку Свиридов. Среди этих персонажей упоминается Извозчик. Под этим названием сохранился автограф первой редакции песни[34]. Песня была посвящена С.Н. Селектору, режиссёру Академического театра драмы и комедии им. А.С. Пушкина, что также служит косвенным подтверждением версии о театральном происхождении песни. Установить автора слов не удалось, но текст, колоритный, сочный, с убедительно переданной интонацией и лексикой простонародного склада, всё же явно не народного происхождения. Песня *Извозчик* не издавалась. В середине 1950-х гг. Свиридов значительно переработал песню, существенно изменив вступительный инструментальный ритурнель, внеся много изменений в вокальную мелодию, в гармонию и фактуру партии фортепиано. Новая редакция песни под названием *Слеза* впервые была опубликована в 1958 г.[35] Впоследствии переиздавалась ещё восемь раз[36]. Нотный текст второй редакции песни публиковался практически неизменным[37], однако постоянно менялись динамические оттенки, уточнялся темп. Начиная с издания 1975 г. к первоначальному темповому указанию **Allegretto** добавляется метрономическое – ♩ = 88–96. Динамические оттенки – ***mp*** в первом такте и ***mf*** в партии фортепиано в такте 17 – появляются впервые в изданиях *Свиридов, 15 песен* и в третьей тетради романсов и песен издания 1971 г. Окончательная редакция нотного текста песни сложилась в издании *Свиридов*, *16 песен*, 1975 и сохранилась неизменной до последнего прижизненного издания 1981 г. В настоящем томе нотный текст песни приводится по изданию 1981 г.

2. Любовь

Песня была сочинена, скорее всего, в 1955–1956 гг. во время работы над есенинскими произведениями – ораторией *Поэма памяти Сергея Есенина* и вокальным циклом *У меня отец – крестьянин*. Беловая авторская рукопись, хранящаяся в личном архиве композитора, не датирована, но появилась, судя по внешнему виду, чернилам и бумаге, не ранее 1958 г. Впервые произведение было опубликовано в издании: *Свиридов,* 1960. Выдержало семь прижизненных изданий[38]. Нотный текст в основном идентичен во всех рукописях и печатных изданиях, изменялись только динамические оттенки и штрихи. Окончательная авторская интерпретационная редакция оформилась в издании *Свиридов*, *16 песен*, 1975 и сохранилась без изменений во всех последующих изданиях. В настоящем томе нотный текст воспроизводится по изданию 1981 г.

ДВЕ ПЕСНИ О ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЕ

3. Баллада о гибели комиссара

Создана в 1977 г. В основу первого печатного издания легла вторая редакция *Баллады*[39]. Издавалась дважды – в 1978 и 1981 гг. (*Свиридов, 20 песен; Свиридов,* 1981) Оба издания идентичны по нотному тексту. За основу взят текст издания 1981 г. с учётом авторских помет в печатных экземплярах этого издания, хранящихся в семейном архиве Свиридовых-Белоненко и в архиве К.А. Титаренко. Авторская правка следующая:

- т. 12 – снят динамический оттенок ***ff***;
- т. 23, голос – ***ff*** заменено на ***f***;
- т. 24, ф-п. – добавлены знаки ***mp***, вилка и ***p***;
- т. 29, ф-п. – в партии левой руки на первой доле добавлен знак *tenuto*;
- т. 75, ф-п. – в партии правой руки (на второй доле) над нотой *до* добавлен знак *tenuto*.

4. История про бублики и про бабу, не признающую республики

Создана, скорее всего, в 1957–1958 гг., когда Свиридов работал над *Патетической ораторией*. Всего издавалась девять раз[40]. Нотный текст во всех рукописях и нотных изданиях идентичен. Окончательная интерпретационная редакция сформировалась в основном уже в издании *Свиридов, 15 песен*. Впоследствии, начиная с издания *Свиридов, 16 песен*, 1975 появились незначительные уточнения и дополнения. Из наиболее существенных отметим добавление метрономических указаний: ♪ = 152 в начале и ♪ = 80 в т. 54–55 (при этом указание **Медленнее** в издании 1975 г. заменено на **Медленно** в последующих изданиях). После издания 1981 г. автор продолжал вносить в текст изменения, касающиеся в основном педализации. Текст публикуется по изданию 1981 г. Из печатных экземпляров с авторской правкой в настоящий том внесены следующие изменения в партии фортепиано:

- т. 26 – добавлены акценты в партии левой руки;
- т. 57 – на первой доле добавлен знак *staccato* в партии правой руки;
- т. 58 – добавлен знак *tenuto* в партии левой руки;
- т. 70 – добавлено обозначение *Ped. sempre* на второй доле.

5. В Нижнем Новгороде

Написана в 1965 г. Впервые опубликована в 1971 г. в сборнике *Свиридов, 15 песен для баса*. Издавалась в последующих сборниках *Свиридов, 16 песен* (1972 и 1975), *Свиридов, 20 песен* и *Свиридов,* 1981. Нотный текст идентичен во всех изданиях. В издании 1975 г. появилась окончательная интерпретационная редакция, сохранившаяся практически без изменений в издании 1981 г. В основу настоящей публикации положен текст издания 1981 г. с исправлением некоторых вкравшихся в это издание опечаток. По изданию 1978 г. восстановлен перенос динамической вилки из т. 31 в т. 32.

6. Рыбаки на Ладоге

Написана в 1958 г. Впервые опубликована в нотном приложении к № 12 журнала «Советская музыка» за 1958 г. Всего при жизни автора выходила в свет восемь раз[41], причём нотный текст идентичен во всех изданиях. Условно можно выделить следующие интерпретационные редакции: начальную (1958), первую (1960), вторую (1971, тетр. 3) и третью (1975). Сборник 1975 г. – этапное прижизненное издание. Композитор сам высоко оценивал это издание, тщательно готовил его, выверяя и редактируя нотные тексты подавляющего большинства произведений, вошедших в это издание. Во всех последующих изданиях песня *Рыбаки на Ладоге* печаталась с незначительными изменениями, но в основе их лежала интерпретационная редакция издания 1975 г. В этом издании появляется новое указание метронома: ♩ = 60 (до этого метроном, равный 52, был указан лишь в первом издании песни 1958 г.). Текст печатается по изданию 1981 г. Из издания 1978 г. нами перенесено обозначение *port.*[42] в т. 45.

7. Лесная сторона

Песня написана в том же году, что и предыдущая, и вместе с ней же впервые опубликована в нотном приложении к журналу «Советская музыка» (1958, № 12). Позднее издавалась лишь дважды, в 1960 и 1981 гг. При включении этой песни в издание 1981 г. композитор подверг её нотный текст переработке. В фортепианном вступлении появляется ещё один такт, и голос, соответственно, вступает позже, в 3-м такте. К обозначению темпа добавлено указание метронома: ♩ = 56[43]. Само темповое обозначение изменилось: **в умеренном движении** заменено обозначением в **мерном движении**, которое было в издании 1958 г. Указание *певуче и связно* при вступлении голоса исправлено на *legatissimo*. В 10-м такте квинта *си-бемоль–фа* в партии фортепиано (левая рука) заменена одной нотой *си-бемоль* (соответственно в 11-м такте). Нотный текст песни печатается по хранящемуся у К.А. Титаренко экземпляру издания 1981 г. с авторской правкой. Из этого экземпляра нами перенесены следующие авторские уточнения в партии фортепиано:

- т. 32–43 – проставлено обозначение стаккато на второй и третьей долях в партии левой руки;
- т. 63 – вписана лига в партии левой руки;
- т. 65 – проставлено обозначение стаккато в партии левой руки на первой доле.

8. Братья, люди!

Созданная в 1955 г. песня-гимн сохранилась в многочисленных рукописях-автографах, но издана была лишь однажды, (*Свиридов*, 1981). Рукописи отразили разные редакции нотного текста, который менялся в зависимости от того, в состав какого многочастного произведения композитор намеревался включить песню. Во многих рукописях имеется указание музыкальных инструментов, или нотный материал излагается в виде дирекциона на трёх или четырёх нотоносцах. Нотный текст во всех просмотренных нами рукописях идентичен по звуковысотной и ритмической составляющим. Различия касаются инструментовки и динамики. Рукопись с клавирным изложением песни, по которой воспроизводился текст издания 1981 г., в архиве композитора нами не обнаружена. Текст печатается по изданию 1981 г. с учётом авторской пометки в экземпляре этого издания, хранящемся в семейном архиве Свиридовых-Белоненко: «на 1/2 тона вниз». В большинстве известных нам рукописей с записью песни в оркестровом варианте автором использовалась тональность *ля-бемоль мажор*.

9. Сибирь

Песня сочинена в 1968 г. Композитор, вероятно, предполагал использовать её в одном из своих ораториальных замыслов (1970). В черновых рукописях и в экземпляре издания 1981 г. из архива Свиридовых-Белоненко имеются авторские намётки оркестрового решения, указания музыкальных инструментов, изменения фактуры сопровождения. При подготовке песни к настоящему изданию нами учтена авторская правка в экземпляре издания 1981 г. Изменения следующие:

- т. 9, голос – на второй доле триоль заменена на две восьмые;
- т. 13, хор – две восьмые заменены на восьмую с точкой и шестнадцатую;
- т. 33, голос – на последней доле две восьмые заменены на восьмую с точкой и шестнадцатую;
- т. 39, ф-п. – на первой доле в партии правой руки восьмая нота слигована с последующей четвертью с точкой;
- т. 41, ф-п. – на первой доле в партии правой руки восьмая нота слигована с последующей четвертью с точкой;
- т. 46 – знак ***p*** заменён на ***pp***.

10. Солдатская шинель

Слова и напев песни А.Т. Твардовский передал Свиридову, скорее всего, в начале 1960-х гг. во время тесного общения с композитором в связи с совместной работой по созданию проекта нового гимна СССР. Точная дата создания песни неизвестна. В беловой авторской рукописи из личного архива композитора указан год – 1978-й, но это дата записи одного из вариантов изложения песни, а не её создания. Издавалась при жизни композитора трижды[44]. Печатается по экземплярам издания 1981 г. с авторской правкой, один их которых хранится в семейном архиве Свиридовых-Белоненко, а другой – у К.А. Титаренко. Кроме того, восстановлены знаки, ошибочно пропущенные в издании 1981 г. Изменения следующие:

- т. 5, ф-п. – поставлен знак *tenuto* на первой доле в партии левой руки;
- т. 8, ф-п. – добавлен знак *tenuto* на четвертой доле в партии правой руки;
- т. 16, ф-п. – добавлены акцент и знак *tenuto* на первой и второй долях в партии правой руки (нижние голоса);
- т. 22–23, голос – поставлены знаки *tenuto*;
- т. 30–35, 39, ф-п. – поставлены знаки *tenuto*.

ТРИ ПЕСНИ НА СЛОВА АВЕТИКА ИСААКЯНА

Все три песни появились в конце 1940-х – начале 1950-х гг.[45] Судя по черновым рукописям произведений на слова А. Исаакяна и вариантам названий циклов и композиционных планов, Свиридов в 1948–1950-х гг. собирался включить три песни в разные циклические композиции, но так и не довел этот замысел до конца[46]. Единственным завершённым сочинением на слова Исаакяна в те годы стала поэма *Страна отцов*[47]. После известного постановления 1948 г. «Об опере «Великая дружба...» Свиридов, как ученик Шостаковича, был отнесён к разряду композиторов-формалистов и вынужден был положить в стол многие свои произведения, в том числе и

свод исаакяновских песен. Лишь после смерти Сталина осенью 1953 г. в Ленинграде впервые была исполнена поэма *Страна отцов*. Песни, не вошедшие в поэму, ещё долгие годы оставались в столе, в том числе песни *Легенда, Камень* и *Изгнанник*. История их публикаций различна.

11. Легенда

Впервые была опубликована в сборнике *Свиридов, 15 песен*. Впоследствии издавалась при жизни композитора ещё четыре раза[48]. *Легенда* представляет собой редкий случай устойчивости нотного текста, что мало характерно для издательской практики Свиридова. Во всех изданиях нотный текст, включая исполнительские штрихи, сохранялся без изменений. Текст печатается по изданию 1981 г.

12. Камень

История изданий этой песни полностью совпадает с предыдущей. Однако, в отличие от *Легенды*, здесь авторской правке подверглись исполнительские штрихи. Если не брать в расчёт единичные различия в первых изданиях, то можно выделить две основные интерпретационные редакции этого произведения: раннюю (в изданиях первой половины 1970-х гг.) и позднюю (впервые появившуюся в издании 1975 г.) и затем повторенную во всех последующих изданиях. Её отличительная черта, сразу бросающаяся в глаза, – наличие метронома в начале инструментального отыгрыша (**Larghetto** ♩ = 52) и при вступлении голоса (**Più largo** ♩ = 46), дважды повторенное (см., соответственно, т. 22, 11 и 30). Указание темпа при вступлении голоса в ранних изданиях отсутствует. Текст печатается по изданию 1981 г. с учётом авторской правки в экземпляре, хранящемся в семейном архиве Свиридовых-Белоненко. Изменения следующие:

- т. 12 – половинная нота с точкой в партии фортепиано заменена на половинку, слигованную с восьмой, и паузу;
- т. 35 – вместо половины с точкой в партии фортепиано использованы слигованные половинная нота, восьмая, шестнадцатая и пауза;
- т. 43 – размер 3/4 заменён на 4/4, в партии голоса на первой доле поставлена четвертная пауза, в партии фортепиано к половинной ноте с точкой добавлены слигованные с ней восьмая и шестнадцатая ноты, а после них поставлена пауза;
- т. 50 – размер 3/4 сменён на 4/4; соответственно изменены длительности у нижней ноты в партии правой руки и у стоящей punctum contra punctum к ней ноты в партии левой руки у фортепиано, а триоль на последней доле в верхнем голосе в партии правой руки заменена на две четвертные ноты.

13. Изгнанник

Песня создана в конце 1940-х гг. Среди сохранившихся рукописей нет ни одной датированной. В отличие от предыдущих песен на слова А. Исаакяна, *Изгнанник* имел более продолжительную историю публикаций. Впервые эта песня была издана в 1960 г. Впоследствии публиковалась ещё одиннадцать раз[49]. При этом песня существовала в двух голосовых «ипостасях»: в цикле песен на слова А. Исаакяна для меццо-сопрано и в цикле для баса. Однако нотный текст песни в обеих редакциях идентичен. Изменения исполнительских штрихов и оттенков вносились в обе редакции. При этом, в отличие от других исаакяновских песен, в *Изгнаннике* исполнительская интерпретация беспокоила автора более всего. Он постоянно вносил изменения, возвращался к ранним версиям, уточнял их. Тем не менее можно выделить раннюю и позднюю авторские интерпретационные редакции. И опять рубежным оказывается издание 1975 г. После него лишь в издании 1979 г. появляется четыре авторских исправления, двумя из которых Свиридов не воспользуется в последнем прижизненном издании 1981 г. По тексту этого издания песня и печатается в настоящем томе. При подготовке текста к печати исправлена одна ошибка в партии фортепиано, вкравшаяся в издание 1981 г.: в предпоследнем такте восстановлено обозначение *tenuto* на первой доле в партии правой руки.

14. В полях, под снегом и дождём

Это одно из ранних произведений Свиридова на слова Р. Бёрнса, написанное ещё в 1944 г. Позднее композитор не включил его в цикл *Песни на слова Роберта Бёрнса*, и песня осталась «бесхозной». Впервые была опубликована в 1960 г. Впоследствии неизменно входила в

состав всех свиридовских сборников песен для баса. Нотный текст идентичен во всех рукописях и изданиях. Основная интерпретационная редакция сложилась у автора уже в 1972 г. В издании 1975 г. она была уточнена[50] и в таком виде сохранилась во всех последующих изданиях. Печатается по изданию 1981 г. С уточнением: в т. 26 в партии фортепиано добавлено *cresc.*

15. Не страшусь!

Сочинение датируется 1958 г. Публиковалось семь раз[51]. Нотный текст идентичен во всех изданиях, но исполнительские штрихи постоянно менялись до 1975 г. С издания 1975 г. интерпретационная редакция установилась окончательно и оставалась неизменной в последующих публикациях. Печатается по изданию 1981 г. Из экземпляра, хранящегося в семейном архиве Свиридовых-Белоненко, перенесена авторская правка вокального текста: в т. 19 слово **могучий** Свиридов заменил на эпитет **замолкший**, вернувшись, таким образом, к исходному тексту перевода А. Блока.

16. Как яблочко румян...

Самое раннее из произведений Свиридова, вошедшее в песенный сборник для баса. Создано в 1939 г. Сведения ни о первой рукописи, ни о первом исполнении не сохранились, но уже в 1950-е годы оно стало широко известно. Много сделал для популяризации произведения певец Ефрем Флакс, блестяще «игравший» его как сценку. Тем не менее, впервые оно было опубликовано лишь в 1960 г. Переиздавалось ещё шесть раз[52]. В нотном тексте встречаются два варианта окончания фразы вокальной строки в куплетах (такты 25–26 и 82–83). В раннем варианте мелодия завершается скачком на кварту, в позднем – на октаву. Квартовый скачок встречается в изданиях с 1960 по 1972 г. Второй – октавный – устанавливается, начиная с издания 1975 г. Исполнительские штрихи изменялись постоянно, вплоть до последнего прижизненного издания 1981 г. Тем не менее, с издания 1972 г. основная исполнительская редакция практически просуществовала без особых изменений. Только в издании 1975 г. появилось указание метронома в начале песни (♩ = 120). В последующих изданиях есть некоторые незначительные разночтения с изданием 1975 г.

Текст печатается по изданию 1981 г. с учётом авторской правки в экземпляре, принадлежащем К.А. Титаренко. По этому экземпляру восстановлены:

- т. 42, голос – добавлено ***più p***;
- т. 43, ф-п. – добавлено ***più p***;
- т. 46, ф-п. – восстановлено ***mp***[53];
- т. 51, ф-п. – добавлено ***mp,*** обозначение **poco rit.** заменено словом **медленнее**;
- т. 56, ф-п. – добавлено ***mf*** на первой доле;
- т. 57, ф-п. – добавлено обозначение *con Ped.*;
- т. 71, ф-п. – добавлено ***p***[54].

17. Ворон к ворону летит...

Это произведение появилось в 1958 г. и первоначально было включено в цикл пушкинских романсов. В таком виде оно было дважды опубликовано – в 1960 и 1964 гг.[55] В 1972 г. вошло в состав сборника *15 песен для баса*. Впоследствии издавалось ещё пять раз[56]. Нотный текст и в рукописях, и в изданиях идентичен. Различия в исполнительских штрихах незначительны. Тем не менее можно выделить два основных варианта исполнительского решения. Первый просматривается в изданиях 1960, 1964, 1971, 1972 и 1976 гг. Показательное отличие второго – указание метронома, отсутствующее в первых изданиях. Впервые указание появляется в издании 1975 г. и из него переходит в издания 1978 и 1981 гг. Текст печатается по изданию 1981 г. Из экземпляра, хранящегося в семейном архиве Свиридовых-Белоненко, в текст перенесена следующая авторская правка:

- т. 7 – добавлено **poco a poco acceler.**;
- т. 11 – указание **a tempo** композитором зачёркнуто и заменено обозначением **Быстрее**[57].

18. Эти бедные селенья...

Одно из самых значительных произведений русской вокальной религиозно-философской лирики. Написано в 1959 г. Композитор не сразу остановился на том варианте, который в конце концов вошёл в исполнительскую практику. Судя по рукописям, Свиридов

долго не мог найти оптимальный состав: произведение предполагалось то для солиста с оркестром, то для солиста, смешанного хора и оркестра. Не сразу автор пришёл и к композиционному решению, к мысли о том, как оно должно исполняться – отдельно или в составе многочастного сочинения. Сохранилась рукопись с двухчастным произведением под рабочим названием: «Две песни: Для баса, хора и симфонического оркестра». В него должны были войти *Эти бедные селенья...* и *Голос из хора*[58]. Рукопись не датирована, но судя по внешнему виду бумаги, изрядно пожелтевшей, по почерку, она относится к 1970-м гг., то есть к тому времени, когда у автора возник замысел создания песенного сборника для баса. Само соединение этих двух произведений красноречиво свидетельствует о строе мыслей, о воззрениях Свиридова на мир, на жизнь, на судьбу России. Постепенно композитор пришёл к камерному составу исполнителей, хотя в рукописях не сразу появился гобой как инструмент, сопровождающий фортепиано. Окончательное решение относительно состава исполнителей-инструменталистов пришло опять-таки, судя по рукописям, в конце 1960-х гг. Что касается выбора голоса, то композитор так и не смог до конца окончательно определиться. Впервые песня была опубликована в 1971 г. в сборнике романсов и песен для меццо-сопрано[59]. Но в этом же году выходит и первый басовый сборник – *Свиридов, 15 песен*. Лишь после его издания автор пришёл к окончательному выбору – песня прочно вошла в басовый репертуар. После этого она выходила в свет ещё четыре раза[60]. Нотный текст идентичен во всех изданиях. В них чётко просматривается три авторские интерпретационные версии: начальная[61] (отражена в первом, меццо-сопрановом издании), промежуточная[62] (в изданиях *Свиридов, 15 песен* и *Свиридов, 16 песен*, 1972) и поздняя, представленная в изданиях *Свиридов, 16 песен*, 1975, *Свиридов, 20 песен* и *Свиридов,*1981)[63]. Песня печатается по изданию 1981 г.

19. Юным

Произведение сочинено в 1965 г. Впервые опубликовано в журнале «Советская музыка» (1967, № 5). Впоследствии включалось в состав всех сборников для баса, начиная с издания *Свиридов, 15 песен*[64]. Нотный текст один и тот же в беловом автографе и во всех изданиях. От первой публикации до издания *Свиридов, 15 песен* число оттенков и штрихов постоянно увеличивалось. Окончательная исполнительская редакция сложилась в издании *Свиридов, 16 песен* (1975) и оставалась неизменной при всех последующих переизданиях[65]. Текст печатается по изданию 1981 г.

20. Русская песня

Создана в 1965 г. Впервые была опубликована в журнале «Клуб и художественная самодеятельность» (1969, № 10). Впоследствии переиздавалась восемь раз в двух версиях: для баса и меццо-сопрано[66]. Нотный текст идентичен во всех изданиях. Исполнительские штрихи и оттенки всё время менялись в сторону большей подробности. Окончательная интерпретационная редакция сложилась в середине 1970-х гг. С издания 1975 г. она остаётся неизменной. Встречаются разные обозначения начального темпа. В сборнике *Свиридов, 15 песен* указание следующее: ♩ = 92–96. В издании 1975 г. метроном уточняется: ♩ = 92. За исключением издания *Свиридов, 20 песен*[67] это указание сохраняется без изменения. Нотный текст печатается по экземпляру издания 1981 г., хранящемуся у К.А. Титаренко. Учтены следующие авторские изменения в партии фортепиано:

- т. 5 – проставлен знак снятия педали;
- т. 17 – проставлено обозначение педали;
- т. 19–22 – в левой руке добавлено обозначение *tenuto*;
- т. 30 – в левой руке поставлено обозначение *tenuto* под вторым аккордом.

ЧЕТЫРЕ ПЕСНИ НА СЛОВА А. БЛОКА

21. Видение

Произведение создано в 1968 г. По первоначальному замыслу конца 1960-х – начала 1970-х гг. вместе с монологом *Голос из хора* оно должно было составить кантату для баса с оркестром. В личном архиве композитора сохранилась беловая рукопись-автограф с записью песни в партитурном изложении. В виде клавира издавалась дважды: в сборниках *Свиридов, 20 песен* и *Свиридов,* 1981. Нотный текст в обоих изданиях один и тот же, включая ис-

полнительские и динамические обозначения. Текст печатается по изданию 1981 г. Из экземпляра, принадлежащего К.А. Титаренко, добавлены следующие авторские знаки в партии фортепиано:

- т. 23 – обозначение *tenuto* в левой руке;
- т. 30 – обозначение *tenuto* в левой руке на второй доле;
- т. 32 – обозначение *tenuto* в левой руке на первой и второй долях.

22. Когда невзначай в воскресенье...

Одна из поздних блоковских песен Свиридова. Создана в 1978 г. При жизни автора издавалась лишь один раз (*Свиридов,*1981). Текст печатается по авторскому экземпляру издания 1981 г., хранящемуся в семейном архиве Свиридовых-Белоненко. Из этого источника нами учтено два авторских изменения:

- т. 12, голос – динамический оттенок ***f*** перенесён сюда из т. 13;
- т. 14, ф-п. – убран динамический оттенок ***mf*** (над последней восьмой в такте);
- т. 15, ф-п. – оттенок ***mp*** заменён на ***mf;***
- т. 17–18, голос – слово **попросил** в т. 17 сдвинуто с последней восьмой на предыдущую.

23. Петербургская песенка

Создана в 1975 г. Композитор неоднократно помещал её в планы своих блоковских композиций. Она есть в плане сборника «Птицы радости и печали»[68] и в «Большом Блоке»[69]. Впоследствии вошла в состав поэмы *Петербург* для баритона в сопровождении фортепиано. Свиридов неоднократно намеревался оркестровать *Петербургскую песенку*. В рабочих тетрадях и отдельных черновых рукописях из архива композитора имеются его указания музыкальных инструментов. Помимо автографов сохранилось несколько экземпляров копий переписчика и ксерокопий с них с авторской правкой. В версии для баса произведение издавалось в сборниках *Свиридов, 20 песен* и *Свиридов,* 1981. Нотный текст в обоих изданиях содержит лишь несколько отличий. В издании 1981 г. в т. 209 к указанию **Первый темп** добавлен метроном: ♩. =100. В т. 240 метроном изменён: если в издании 1978 г. это ♩. = 92, то в издании 1981 г. – ♩. = 80–84. В издании 1978 г. в т. 256 над партией голоса имеется динамический оттенок ***mf***, а в издании 1981 г. – ***f***. В т. 269 в партии фортепиано ***sf*** заменено на ***f***, в т. 270 в издании 1981 г. появилось ***f***, а в т. 271 вместо ***sf*** появилось ***sff***. Текст печатается по изданию 1981 г. Из экземпляра, хранящегося в семейном архиве Свиридовых-Белоненко, перенесена следующая авторская правка в партии фортепиано:

- т. 33 – к обозначению *staccato* добавлено ***più p***;
- т. 237 – добавлен динамический оттенок ***mf***;
- т. 238 – добавлено *dim.*;
- т. 268 – проставлена фермата над четвертной паузой (на второй доле).

24. Голос из хора

Одно из первых произведений позднего песенного стиля на слова А. Блока[70]. Как и *Видение*, и *Петербургская песенка*, оно неоднократно перекочёвывало из одного композиционного плана в другой. Песня изначально была написана и постоянно издавалась в версии для баса в составе сборников *Свиридов, 15 песен, Свиридов, 16 песен, Свиридов, 20 песен* и *Свиридов,*1981. Лишь в 1990-е гг. композитор поместил её в поэму *Петербург* для баритона в сопровождении фортепиано. Нотный текст идентичен во всех изданиях. Постоянно, вплоть до последнего прижизненного издания 1981 г., изменялась лишь агогика. Текст печатается по этому изданию. Из экземпляра, принадлежащего К.А. Титаренко, взяты следующие авторские поправки в партии фортепиано:

- т. 24 – добавлен акцент в партии левой руки (над вторым аккордом);
- т. 36 – исправлена явная описка в аккорде на третьей доле.
- т. 46 и 50 – добавлен акцент под нижней нотой (*соль*) в партии правой руки.

25. Папиросники

Песня появилась в 1976 г. в процессе работы над поэмой *Отчалившая Русь*. Издавалась дважды – в сборниках *Свиридов, 20 песен* и *Свиридов,* 1981. За исключением акцента на первой ноте в т. 12 в партии баса в издании 1981 г. и, вероятно, пропущенного оттенка ***più p***

в т. 19 в том же издании, нотные тексты идентичны. Текст печатается по изданию 1981 г. с учётом авторской правки в экземпляре, принадлежащем К.А. Титаренко. Внесены следующие изменения:

- т. 11, ф-п. – добавлена динамическая вилка в партии левой руки;
- т. 14 – в начале такта над партией баса добавлен оттенок ***mf***, а в партии фортепиано – ***mp***;
- т. 15, голос – добавлена динамическая вилка;
- т. 17, голос – над первой восьмой поставлен акцент, над последней – ***mf***;
- т. 24, ф-п. – в первом аккорде в партии правой руки длительность ноты *фа* изменена на целую (по аналогии с т. 48);
- т. 63, ф-п. – под партией левой руки проставлено обозначение *basso espress. ma* ***p***.

ДЕВЯТЬ ПЕСЕН НА СЛОВА А. БЛОКА

В отличие от песенного сборника для баса, *Девять песен на слова А. Блока* составляют вокальный цикл. Особенность этого цикла не только в том, что в нём воплощена единая поэтическая интонация, но ещё и в том, что он создавался непосредственно для конкретного тембра голоса, точнее, для конкретного певца – замечательной русской артистки Елены Васильевны Образцовой. Как известно, Свиридов был великолепным пианистом-интерпретатором своих произведений и многие годы выступал с разными певцами в концертах. Достаточно вспомнить его блестящие программы с такими выдающимися представителями русского вокального искусства, как Ирина Архипова, Галина Писаренко, Александр Ведерников, Алексей Масленников, Евгений Нестеренко, Евгений Кибкало. Как правило, композитор давал певцу ранее написанные произведения. Иногда он вместе с певцом апробировал в концерте новые вещи. И только в очень редких случаях сам певец, его голос, его артистическое амплуа оказывали воздействие на творческий замысел композитора. Среди певиц таковой была Елена Образцова. Композитора и певицу связывали многие годы творческого содружества в «баснословные года» её мировой славы, зенита её артистической карьеры. Свиридов прекрасно знал возможности Образцовой, особенности окраски тембра её голоса, её темперамент и артистические данные. Музыкальные образы и интонации вокальных сочинений для низкого, грудного тембра меццо-сопрано, несомненно, рождались у композитора под бессознательным влиянием его тембровой памяти. Это не значит, что композитор писал специально для Елены Образцовой, но, в известной степени, он всё же ориентировался на неё, создавая меццо-сопрановый репертуар 1970-х – начала 1980-х гг. И в первую очередь это касается свиридовских произведений на слова А. Блока.

Девять песен на слова А. Блока имеют богатую предысторию. С начала 1960-х гг. Свиридов после долгого перерыва вновь обратился к блоковской поэзии[71]. В отличие от романсов 1938 г. и ораториального замысла 1950-х гг.[72], в начале 1960-х Свиридов пишет на слова А. Блока произведения, жанровую природу которых он сам определял как **песню**. При этом формы были самыми разнообразными: и простая двух- или трёхчастная форма, варьированная строфа и даже элементарный куплет (от куплета до рондо). Главное свойство поздних произведений на слова А. Блока – это **песенная интонация**. Генетически она связана с городской песенностью конца XIX – первой четверти XX века.

Девять песен на слова А. Блока для меццо-сопрано, в отличие от сборника *Двадцать пять песен для баса*, обладают всеми родовыми признаками цикла. Прежде всего, это произведение камерное по своей сути. Здесь нет ни социально-исторической темы, ни открытого гражданского пафоса, нет событий космического масштаба. Наоборот, с самого начала цикла, с песни *Флюгер*, как бы декларируется уход от житейской борьбы: «Тихо. И будет всё тише. Флаг бесполезный опущен». Преобладает лирика. Но это не открытая любовная лирика романтиков, не окрашенная в тёплые тона лирика домашнего уюта «бидермайера» или красивых пейзажей импрессионистов. Как и у самого Блока, у Свиридова лирическая форма выражения вмещает в себя сложное душевно-духовное содержание, скрывая порой и глубокую философскую мысль, и религиозный мотив.

Для цикла выбраны поэтические тексты, взятые из разных книг А. Блока. Между песнями нет никакой (ни логической, ни образно-тематической) связи. Здесь нет сюжета или какой-либо единой поэтической идеи. Как это часто бывает у Свиридова, внешне хаотическое соединение стихов обретает единство и цельность только благодаря музыке. Именно музыка, её внутренние законы не только определяют логику последовательности номеров в цикле, но, собственно, и превращают последовательность песен в цикл. Образный смысл цикла как целого здесь полностью совпадает с музыкальной логикой построения.

Помимо стилистического единства и характерной интонационной сферы, присущей блоковским песням Свиридова, цикл отличает строго продуманный тональный план. Опорной тональностью является *ре-бемоль мажор* – тональность начальной и заключительной песен, а также третьей и четвёртой. Поразительно, но во всех этих песнях одна и та же тональность звучит по-разному, имеет свою индивидуальную окраску[73]. Резким контрастом к *ре-бемоль-мажорным* песням служит круг песен, написанных в тональности *си-бемоль минор* (2-я, 7-я и 8-я). Песни в этой, минорной тональности отличает одна особенность – все они преимущественно медленные по движению. К ним следует добавить ещё одну трагического содержания песню *Под насыпью, во рву некошенном...*, написанную в тональности *до минор*. Хотя в песне есть образ движения, «железки», главное в ней – психологическое состояние, и темп здесь не медленный, а умеренный. Единственная светлая, мажорная песня в медленном движении – *Ветер принёс издалёка...* Это единственная песня, выходящая за круг бемольных тональностей, она написана в далёкой диезной тональности – *си мажор*.

Поэтическое слово в соединении со стихией звука рождает свою стройную систему музыкально-поэтических образов. Вне звуковой оболочки те же стихи в той же последовательности, что и в цикле, не имели бы никакой связи. Целесообразность и единство эта последовательность текстов обретает благодаря ладу, ритму и гармонии. В каждой песне один из этих элементов выступает на первый план. Так, в зачине цикла – песне *Флюгер*, – главным фактором, определяющим её музыкально-поэтическую образность, становится «многоэтажная» фактура фортепианного сопровождения. Неизменный гармонический стержень – тоническое трезвучие в среднем регистре – сопровождается цепью аккордов в крайних регистрах. Эти аккорды записаны половинными нотами, в то время как тоническое трезвучие дано в подвижной пульсации триолей. Возникает слуховой парадокс: неизменный гармонический элемент более подвижен, нежели изменяющаяся часть гармонического комплекса. Расположенный в трёх отдалённых регистрах этот политональный комплекс создаёт ощущение огромного звукового пространства – перед слушателем раскрывается бездонная глубина небесного купола. Неизменное тоническое трезвучие остаётся для слуха опорой, именно оно создаёт гармоническое равновесие. Эту гармоническую логику подчёркивает и движение мелодии голоса. Она строится строго по тонам мажорной гаммы, причём все опорные тоны мелодии, начальный и конечный звуки мелодических строк попадают на тонику или доминанту. Лишь однажды строка завершается шестой ступенью (но не четвёртой – аккорда субдоминанты просто нет в этой песне). Абсолютное господство тоники, её несдвигаемость, неизменность выступает как символ неизменной вечности. Такова гармоническая «теза» начала цикла – торжественный мажор «пира жизни»: «земля в зелёном пире празднует весну». Развитие этой тезы наблюдается в последующих *ре-бемоль-мажорных* номерах цикла – песнях *Утро в Москве* и *Весна*.

Тема юности и тема весны, переплетающиеся между собой, занимают большое место в поэтическом пространстве цикла. Они нашли своё отражение в подвижных, как правило трехдольных, движениях. Откровенная, даже подчёркнутая танцевальная трехдольность слышна в песне *Утро в Москве*. Завуалированная – в высокой мелодии-зове в песне *Весна*[74]. В этой песне много звенящего воздуха, в гармонии преобладает трезвучие с секстой. На его основе вырастают многотерцовые вертикали (нон- и ундецимаккорды) – одна из самых характерных примет гармонического стиля Свиридова. Столь же характерны и их производные – обращения или неполные формы этих аккордов, с пропущенными терциями (возникают кварт- и квинтаккорды). Всё это присутствует с самого начала цикла, ещё в первой песне *Флюгер*, но свое развитие комплекс «трезвучие с секстой» получает в дальнейшем. Он

постепенно раскрывается от *Флюгера* к *Весне* и далее, вплоть до последней, сказовой песни *Царица и Царевна*. Это стихотворение Блока, навеянное соловьёвским учением о Святой Софии, Свиридов интерпретирует в манере народного духовного стиха. Это не стилизация, не подражание, а образец современной духовной лирики. Песня обладает яркой, протяженной мелодией с широким распевом, с очень характерным ритмом – одиннадцатидольником – и арпеджированными аккордами в сопровождении (своеобразные гусельные переборы). И мелодия, и аккорды сопровождения строятся на строго диатонической гамме, где основой, фундаментом служит звукоряд трезвучия с секстой или (что одно и то же) терцовый ряд в пределах ноны. И только в инструментальных заставках появляется причудливая вязь аккордов, среди которых очень заметно увеличенное трезвучие. В песне *В Нижнем Новгороде* из сборника *Двадцать пять песен для баса* та же мелодическая прогрессия (трихордовая попевка) у голоса: *ля-бемоль – си-бемоль – ре-бемоль*. Там она – основа, как говорил сам автор, «звукоряда земли». Здесь – тот же звукоряд, но он имеет иной образный смысл: это звукоряд синевы, небесной чистоты и кротости – символической блоковской Царевны.

Весна – одна из сквозных тем в блоковских стихах, отобранных Свиридовым для цикла *Девять песен*. Её предчувствие, её первые, едва уловимые признаки в лёгком дуновении ветра переданы в песне *Ветер принёс издалёка...* Она стоит особняком в цикле – как лирическое отступление, как интермедия. И тонально она тоже отдалена от всех остальных песен, входящих в круг бемольных тональностей. Она – в далёком *си мажоре*. Едва уловимая, едва слышная фактура аккомпанемента создает какую-то совершенно воздушную атмосферу, чудятся словно бы отдалённые голоса какого-то небесного хора...[75] Когда исполнялась эта песня, в авторском аккомпанементе были слышны тембры челесты и вибрафона – в улетающих ввысь мелодических фразах в верхней тесситуре фортепиано. Своеобразна нотная запись песни, где вместо четвертной паузы на третьей доле (при размере 3/4) композитор использует французскую лигу над аккордом второй четверти. Свиридов хочет отобразить нотной графикой эффект реверберации – уплывающий в даль пространства звук. В одном этом графическом штрихе многое сказано, многое выражено – здесь и бездонная лазурь, и «песни весенней намёк» (это ключевой образ произведения), здесь недосказанность и «сумерки близкой весны»...

Совсем иные состояния, иной строй чувств и мыслей в минорных песнях цикла. Среди них есть и совсем медленные, застылые, неподвижные, такие как *За горами, лесами...* и *Не мани меня ты, воля...* Эти песни объединяет темп (очень медленно) и фактура, чисто хоральная, состоящая из цепи аккордов при почти полном отсутствии горизонтали, мелодических голосов. Лишь во второй из них изредка слышна в аккомпанементе мелодическая втора, подголосок к солирующему меццо-сопрано и только в момент кульминации – стремительный взлёт арпеджио и дублирующая голос фраза у фортепиано в октавном удвоении. Свиридов всегда выделяет главные, ключевые слова в стихотворении, его смысловую доминанту. В данном случае кульминационной становится строка-напоминание: «Как земля в зелёном пире празднует весну». Главное в этих песнях – сочетание противоположных состояний: внешней неподвижности и внутреннего, душевного напряжения. Вот почему в них такая застылая, неподвижная гармония. Она, однако, чисто внешняя: на самом деле внутри аккордов происходит интенсивное движение составляющих их голосов. Это движение и создаёт ощущение скрытой напряжённости.

Память о невозвратном прошлом («вспоминая с печалью нездешнею») – важный мотив у А. Блока, перешедший в свиридовские песни. И как раз в медленных, минорных песнях цикла этот мотив становится ведущим. Другой мотив – странничества, пути также присутствует в медленных песнях. Он звучит в песне *Под насыпью, во рву некошенном...* с её образом «железки» – символом проносящейся жизни («так мчалась юность бесполезная...»), с мгновенным (из окна вагона), страшным видением мёртвой молодой женщины («лежит и смотрит, как живая...»). Эта песня отличается развёрнутой партией сопровождения, в ней есть сильное движение, длительное accelerando и кульминационная вершина в пространном отыгрыше фортепиано в середине формы. Партия голоса пронизана тематическим развитием, что весьма необычно для песен Свиридова. Насыщенная музыкальными событиями, песня обладает значительным символическим содержанием. Мёртвое тело

под откосом железнодорожной насыпи – символический образ «выпадения» из жизни. У Блока образ прекрасной дамы трансформируется в символ России. Так полагал и сам Свиридов. Не случайно песню *Под насыпью, во рву некошенном...* он включил в состав своей оратории *Пять песен о России*.

Иное движение, иной путь – в песне *Невеста*. Ритм движения задан образом стиха, в котором перед нами предстаёт как бы бытовая картинка похорон. Из всех медленных песен цикла в этой песне наиболее сильно выражена душевная боль, какая-то небывалая, «нездешняя» печаль. Но здесь уже нет жалости к себе, к своей «душе убогой», к своей жалкой жизни, к тягости своего скорбного пути. Мелодия песни – одна из самых удивительных по красоте, выразительности и по искусству её дления у Свиридова. При повторе зачина варьированной строфы, оставаясь в пределах одной тональности и того же диатонического лада, мелодия каждый раз получает новое продолжение, постоянно расширяясь. Это какая-то бесконечная мелодия, одна из редчайших в музыке XX века. И при этом простой, лапидарный аккомпанемент – бас, аккорд и унылая мелодия-втора у гобоя (в оркестровой версии Свиридова), как в похоронном марше в исполнении духового даже не оркестра, а оркестрика. Аккомпанемент поражает какой-то обыденностью, заурядностью звучания. И жизнь, и смерть – как обыденные, заурядные явления, не имеющие смысла. И смерть, и похороны литератора, «слов кощунственных творца», символичны, это смерть и похороны обездоленной, одинокой «души убогой». Обездоленной и убогой, потому что – без Бога. И главное в песне – совсем не в смерти, а в страстной тоске по Христу, тоске по преображению души в вере. Здесь особое чувство пути, своей стези, от юдоли дольнего к свету горнего. Ожидание Иного Жениха – вот то принципиально новое, что вошло в творчество позднего Свиридова. И это ожидание было весьма симптоматичным для своего времени. Как писал сам композитор, в годы тишины брежневского застоя вызревала новая «сокровенная», «религиозная идея». Невеста-Россия (в свиридовской интерпретации Блока) «ждала Иного Жениха»...

Душа, как и природа, – вся в ожидании преображения, в ожидании весны, светлого воскресения. Это состояние выражено в весенних песнях цикла, в *Весне* и *Ветер принёс издалёка*... И финал цикла тоже полон лучезарного света, исходящего из кроткой души символической Царевны.

Цикл *Девять песен*, как и сборник *Двадцать пять песен для баса*, с полным правом можно отнести к числу значительнейших произведений 1960-х – 1970-х гг., отразивших самые сокровенные, самые потаённые страницы духовной жизни русского человека последней трети XX столетия.

Девять песен на слова А. Блока – далеко не первое обращение Свиридова к творчеству поэта. В 1938 г. молодой композитор задумал свой первый «блоковский» цикл из десяти романсов. Он написал лишь шесть и затем оставил свой замысел. Также неоконченной оказалась оратория «Двенадцать», ещё занимавшая его воображение в 1960-е гг (её замысел восходит к более раннему времени). И лишь начиная с 1960-х гг. и до конца своей жизни Свиридов повёл нескончаемый диалог с Блоком, постоянно возвращался к его поэзии, к публицистике. Для позднего Свиридова стихи Блока, несомненно, были первыми в круге поэтических источников его творчества. Начиная с 1962 г. и до конца своей жизни композитор создал около ста произведений на слова Блока.

В рабочих нотных тетрадях – одном из самых важных первоисточников, отразивших творческий процесс композитора[76], – помимо черновых набросков блоковских песен сохранились композиционные планы и названия различных сводов этих песен. Самым большим сводом был уже упоминавшийся «Большой Блок» (или «Из Блока»)[77]. Списки (или композиционные планы?) «Большого Блока» отличает устойчивый порядок чередования песен. Правда, в списках этих сосуществуют произведения разных жанров. Например, первые пять песен представляют собой состав оратории *Пять песен о России*. В списках «Большого Блока» числятся и кантаты *Грустные песни*, *Барка жизни*, *Ночные облака*, и цикл из четырех кантат *Песни о России*. Списки разных лет отразили эволюцию блоковских замыслов композитора. Одна и та же песня могла включаться то в состав оратории, то в цикл песен. И, в зависимости от предназначения, песня может быть записана в клавире или в партитурном изложении.

Подобно *Двадцати пяти песням для баса*, цикл *Девять песен на слова А. Блока* тоже складывался постепенно, путём количественного нарастания. Первоначальным пластом вокального цикла послужили *Три песни на слова А. Блока*, написанные в начале 1970-х гг. Этот мини-цикл состоял из следующих песен: *Флюгер, За горами, лесами...* и *Утро в Москве*. Он был издан отдельной тетрадью в 1974 г.[78] В 1975 г. во втором томе «Романсов и песен» были изданы *Четыре песни на слова А. Блока*. Первые три песни были написаны для баса, а новая песня (*Весна*) – для сопрано. В сборнике «Романсы и песни для меццо-сопрано в сопровождении фортепиано», выпущенном в 1979 г. издательством «Музыка», опубликован цикл *Семь песен на слова А. Блока*. К первым трём песням из раннего мини-цикла здесь добавлены следующие песни: *Как прощались – страстно клялись...* (№ 1), *Ветер принёс издалёка...* (№ 4), *Не мани меня ты, воля...* (№ 6) и *Невеста* (№ 7). И, наконец, в 1981 г. были изданы *Девять песен* – в первый и последний раз при жизни композитора. Трудно сказать, как сложилась бы судьба цикла, если бы автор имел возможность продолжить работу над ним. В списке, хранящемся в папке под названием «Большой Блок», значатся 37 песен, в том числе и те, что вошли в цикл *Девять песен* (правда, песни, относящиеся к этому циклу, в списке предназначаются для разных голосов и даже для разных составов исполнителей, они фигурируют там под сплошной нумерацией[79]).

Цикл *Девять песен на слова А. Блока* унаследовал порядок чередования номеров из предыдущих циклов. Первые четыре песни идут в том порядке, который сложился ещё в цикле *Четыре песни*. Затем идёт новая песня *Под насыпью, во рву некошенном...*, а потом три песни в той же последовательности, что и в цикле *Семь песен* (с 5-й по 7-ю). Вслед за этой триадой располагается ещё одна новая песня, *Царица и Царевна*, написанная незадолго до формирования цикла *Девять песен...*

Судя по авторским рукописям, композитор собирался придать циклу ещё более значительное, оркестровое звучание. В его архиве сохранились дирекционы и клавиры ряда песен с разметкой музыкальных инструментов, и лишь песня *Невеста* была полностью оркестрована автором и записана им в партитуре.

Каждая из песен цикла имеет собственную судьбу, свою историю нотного текста. Все они неоднократно издавались, и для каждого издания композитор тщательно выверял текст, вносил в него изменения. Поэтому между текстом беловой рукописи, которую автор передавал переписчику, и текстом последнего прижизненного издания есть существенные различия. К сожалению, в издательстве «Музыка», где в основном печатался Свиридов, не сохранились корректуры цикла с авторской правкой – очень важный текстологический источник. Тем не менее, сравнительный анализ изданных песен даёт возможность понять ход авторской работы над нотными текстами.

1. Флюгер

Четыре прижизненных издания этой песни[80] отразили две темповые версии. Первая (с указанием **Con moto** ♪ = 104–108) представлена в изданиях 1974 и 1975 гг. Вторая содержит иное указание: **Ровное движение** ♩ = 44. Оно встречается в изданиях 1979 и 1981 гг. То же деление на раннюю и позднюю редакции можно заметить и в отношении динамики. Правда, отдельные детали в оттенках меняются в каждом издании. Так, в первом такте лишь в издании 1981 г. появляется указание *ma poco pesante*. В предыдущем издании был указан и иной динамический оттенок – ***mp***. Как правило, пианисты играли чуть громче, но слишком «облегчали» стаккато триолей восьмыми. Не хватало весомости, значительности, которой должно отличаться это тоническое трезвучие – осевая вертикаль песни. Таких разночтений немного, и они касаются не столь значимых вещей, предполагая разнообразие исполнительских решений. Из наиболее важных отметим градацию динамических оттенков в т. 22, появившуюся в издании 1981 г. Здесь звучность в партии фортепиано, следуя за динамикой голоса, должна постепенно усиливаться и доводиться до ***f***, а потом внезапно снизиться до ***mf***. В первой редакции композитор не поставил ни одного динамического оттенка, полагаясь на интуицию исполнителя. В поздней редакции композитор стремится регламентировать каждую деталь, каждое мгновение звучащей материи. В основу нынешней публикации положен текст издания 1981 г.

2. За горами, лесами...

Издавалась в тех же циклах, что и первая песня. Четыре издания отразили две темповые редакции: раннюю (1974 и 1975 гг.) и позднюю (1979 и 1981 гг.). Исполнительские указания также отличаются. В поздней редакции их больше, там много замен. Правда, различия, например, динамических оттенков можно обнаружить и в двух последних изданиях 1979 и 1981 гг. Текст печатается по изданию 1981 г.

3. Утро в Москве

Сходная картина эволюции нотного текста наблюдается и в этой песне. Издания отразили две темповые редакции. Правда, в издании 1981 г. исчезла характеристика *капризно*, которая была в издании 1979 г., также отразившем позднюю темповую редакцию. В издании 1974 г. фортепианная партия начинается с двухголосного изложения параллельными терциями, причем на ***pp***. В издании 1975 г. начало уже одноголосное и с тем же оттенком ***(pp)***, но потеря одного голоса компенсируется *tenuto*. В поздней редакции композитор убирает *tenuto*, но прибавляет в динамике, заменяя ***pp*** на ***p***. Надо сказать, что поздняя редакция вообще отличается от ранней увеличением силы звучности. Так, в ранней редакции голос вступал на ***p***, а в поздней редакции – на ***mf***. В т. 54 в изданиях 1974 и 1975 гг. у голоса стоит только одно динамическое обозначение – ***più p***, в издании 1981 г. – три динамические градации: ***f*** > ***mf***. Текст печатается по изданию 1981 г.

4. Весна

Песня написана в 1974 г. Публиковалась дважды – в изданиях 1975 г. и 1981 г., в двух разных исполнительских редакциях, существенно отличающихся друг от друга. Достаточно сказать, что на протяжении 48 тактов имеется 20 отличий, в основном в динамических оттенках. Вторая редакция предполагает усиление звучности. Так, в первой редакции фортепиано вступает на ***p*** *dolce*, во второй – на ***mf*** (т. 1). Голос же должен вступить согласно первой редакции на ***mp***, по второй – на ***mf*** (т. 5). Та же замена в т. 13. В т. 25 и 33 ***p*** заменяется на ***mp***. Причина этих изменений проста. Дело в том, что первая редакция песни предназначалась для сопрано. Меццо-сопрано (если певица вообще может петь в данной чисто сопрановой тесситуре) не может взять высокие ноты на ***p***. Меццо-сопрановый тембр придаёт этой песне приподнятый, восторженный характер, в отличие от полётного, воздушного исполнения сопрано. Нотный текст печатается по изданию 1981 г.

5. Под насыпью, во рву некошенном...

Песня создана в 1967 г. Первоначально она входила в композиционный план оратории *Пять песен о России*[81], и лишь в конце 1970-х гг. композитор решил включить её в цикл *Девять песен*. В составе этого цикла она была издана единственный раз – в 1981 г. Печатается по изданию 1981 г. Из экземпляра, хранящегося в семейном архиве Свиридовых-Белоненко, перенесена авторская замена указания **Спокойно** на **Свободно**.

6. Ветер принёс издалёка...

Сочинена в 1977 г. Впервые опубликована в 1979 г. (цикл, *Семь песен*). Впоследствии издавалась лишь однажды – в 1981 г. Хотя нотный текст в обоих изданиях практически идентичен, перед нами – две редакции произведения. Главное, принципиальное изменение связано с тональностью. В 1979 г. песня опубликована на полтона ниже, в тональности *си-бемоль мажор*. Свиридов обладал абсолютным слухом и – как композитор тональной музыки – имел устойчивые представления об окраске тональностей (включая и цветовые ассоциации). Можно с уверенностью говорить о тональной знаковости в музыке Свиридова. Казалось бы, *си-бемоль мажор* удачно вписывается в тональный план цикла *Девять песен*, где преобладают бемольные тональности. Тем не менее композитор счёл необходимым транспонировать песню на полтона выше. Выход песни с бемольной орбиты весьма существенен: она отдаляется от всех остальных, ставится в обособленное положение. Это действительно голос «издалёка». Таков композиционный замысел, который прослеживается и в области артикуляции. У партии фортепиано подразумевается нонлегатная артикуляция, выдержанная на протяжении всей песни, но стаккато не долж-

но быть острым, сухим. Стаккато соединено здесь с французскими лигами, сплошная педаль помогает обеспечить эффект реверберации, полётность звука. Но при этом в песне должна улавливаться едва намеченная танцевальность, обозначаться её жанровая природа (вальс-бостон)[82]. В партии меццо-сопрано нет фразировочных лиг. Пение должно быть ровным, связным, фразы единого дыхания естественно укладываются в трёхтакты, соответствующие одной строке стиха. В музыке – состояние прострации, полного отключения, забытья. Последние ноты каждой фразы у голоса слигованы – протянутые ноты голоса истаивают, подхваченные устремляющимися ввысь фразами фортепиано (они должны звучать колокольно). В оркестровой версии эти фразы исполняют вибрафон, челеста и колокольчики. Повышение звуковысотного уровня на полтона во второй редакции песни сопровождалось снижением громкости. Динамические оттенки ***pp*** превращаются в ***ppp***, ***mf*** – в ***mp***. Музыка тишины. «Песни весенней намёк». Главное в этой песне – состояние, со-стояние созерцания.

7. Не мани меня ты, воля...

Сочинена в 1977 г.[83] Песня издавалась дважды, в 1979 и 1981 гг. Нотные тексты в обоих изданиях практически идентичны – за одним, но существенным исключением: в издании 1981 г. изъят начальный такт, точнее, затакт с одной четвертной нотой, тоникой под ферматой. Этот тон задавал настройку голосу. Ликвидация этого затакта кажется не совсем логичной. Ведь если в издании 1979 г. идущие одна за другой песни *Ветер принёс издалёка...* и *Не мани меня ты, воля...* написаны в одновысотных тональностях и звук *си-бемоль* в качестве настройки для певца не обязателен, то при переходе от *си мажора* к *си-бемоль минору* этот предваряющий вступление голоса звук совсем бы не помешал. Тем не менее нотный текст печатается по последнему изданию 1981 г., без фортепианной преамбулы. Из экземпляра, принадлежащего К.А. Титаренко, в настоящее издание перенесена следующая авторская правка:

- т. 3, голос – поставлено обозначение ***p*** *espress.*;
- т. 21, ф-п. – на первой доле над партией правой руки проставлен знак *tenuto*;
- т. 35, голос – проставлена лига (*portamento*);
- т. 40, голос – изъят знак ***mf***, обозначение *твёрдо* заменено на *semplice*.

8. Невеста

Написана в 1975 г.[84] Первоначально входила в композиционный план кантаты *Барка жизни*[85]. В 1979 г. издана в составе цикла *Семь песен*. Второй раз увидела свет в издании 1981 г. в составе *Девяти песен*. Песня включена в списки других блоковских композиций «Птицы радости и печали» и «Из Блока». В середине 1990-х гг. композитор включил её в свое последнее завершённое произведение – поэму *Петербург* для баритона в сопровождении фортепиано. Нотный текст обоих прижизненных изданий идентичен. Печатается по изданию 1981 г. Из экземпляра, принадлежащего К.А. Титаренко, в настоящее издание перенесены:

- т. 14 – лига (*portamento*) в партии меццо-сопрано;
- т. 62 – динамические вилки в обеих партиях.

9. Царица и Царевна

Сочинена не ранее 1979 г.[86] При жизни автора была издана единственный раз, в 1981 г. Нотный текст печатается с учётом авторской правки в экземплярах этого издания из семейного архива Свиридовых-Белоненко и принадлежащего К.А. Титаренко. Изменения следующие:

- т. 24, голос – поставлен знак *tenuto* на первой доле;
- т. 41, 45, 49, 54, ф-п. – добавлены вилки;
- т. 51–52, ф-п. – над четвертными нотами в партии правой руки проставлены знаки *tenuto*.

Кроме того, внесено цифровое (надлинейное) указание размера в т. 3–5, где размеры постоянно меняются, а в ряде других тактов с несимметричным размером – дополнительное обозначение группировки долей (в скобках). Мы сочли уместным переставить динамический оттенок ***poco p*** в партии рояля из т. 43 в предыдущий, откуда начинается новая фраза.

Примечания

[1] Порой композитор не сразу находил точное определение жанру своего произведения. Так, например, цикл *Из Шекспира* он первоначально назвал сюитой. *Песни странника* обозначаются в разных нотографических справочниках то как поэма для голоса с фортепиано, то даже как симфония для голоса с оркестром. Совершенно очевидно, что составители записывали названия и подзаголовки со слов самого автора.

[2] «Нередко ряд романсов или песен объединяются в вокальный цикл, связанный единым замыслом. Таковы циклы Шуберта «Прекрасная мельничиха», «Зимний путь», цикл Шумана «Любовь поэта», циклы Мусоргского «Песни и пляски смерти» и «Без солнца», цикл Шостаковича «Из еврейской поэзии», цикл Свиридова «Песни на слова Роберта Бёрнса», его же цикл «У меня отец – крестьянин» на слова Есенина» (*Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. 2-е изд., доп. и перераб. – М.: Музыка, 1979. – С. 464).

[3] Условная, потому что как некое целое существует только в письменном виде, на бумаге, но никогда полностью не исполняется, не реализуется в живом звучании.

[4] *Свиридов Георгий.* Романсы и песни: Тетр. 1 и 2 / Сост. М.А. Гринберг. – М.: Сов. композитор, 1960 (в дальнейшем – *Свиридов,* 1960).

[5] Употребляю кавычки, потому что у Свиридова ничего случайного в творчестве не бывает. И всё же данная подборка как бы случайна, в ней не ощущается единого замысла. Это в своём роде конволют, свод разных, не связанных между собой произведений, созданных в разное время и по разному поводу. Но песни, разумеется, были выстроены, сгруппированы. В составлении этого первого сборного издания романсов м песен Свиридова принимал деятельное участие М. А. Гринберг, художественный руководитель Московской филармонии, замечательный музыкант, ценивший талант композитора. Между Гринбергом и Свиридовым были очень хорошие отношения, полное взаимопонимание. Конечно, опыт и знания Гринберга оказались бесценными, и в работе над сборником он высказывал свои замечания и предложения. Но композиционное расположение песен и романсов было чисто авторским делом. В частности, именно здесь впервые был найден Свиридовым принцип «встроенности» отдельных мини-циклов в общую последовательность номеров. Такими мини-циклами во второй тетради издания 1960 г. стали: *Три болгарские народные песни*, *Две песни из драмы В. Гюго «Рюи-Блаз»* и *Две песни из пьесы Ф. Дюмануара и А. Деннери «Дон Сезар де Базан»*.

[6] *Смоленский рожок* (слова А. Твардовского), *Сибирская песенка* (слова И. Сельвинского), *Я много жил в гостиницах...* (слова К. Симонова), *Протяжная песня* (слова А. Прокофьева) и *На земле живут лишь раз...* (слова С. Есенина).

[7] *Слеза, Любовь, История про бублики и про бабу, не признающую республики, Лесная сторона* и *Рыбаки на Ладоге.*

[8] *Страдания любви, Чёрный взор, Изгнанник.*

[9] *Свиридов Георгий.* 15 песен для баса в сопровождении фортепиано. – М.: Музыка, 1971 (в дальнейшем – *Свиридов, 15 песен*).

[10] Композиционный план *15 песен для баса* следующий: *В Нижнем Новгороде, Любовь, История про бублики и про бабу, не признающую республики, Слеза, Рыбаки на Ладоге; Три песни на слова А. Исаакяна: 1. Легенда, 2. Камень, 3. Изгнанник; Не страшусь, Ворон к ворону летит..., Эти бедные селенья..., Юным, Русская песня, Голос из хора, Как яблочко румян...*

[11] Ранние пушкинские романсы (их было шесть) до войны никогда не издавались вместе. Впервые как единый цикл были изданы в конце 1940-х гг. В издании 1960 г. Свиридов прибавил к ним песню *Ворон к ворону летит...*, но счёл это добавление неудачным и впоследствии никогда их вместе не издавал. С издания *Свиридов, 15 песен для баса* песня *Ворон к ворону летит...* заняла устойчивое место в песенных сборниках для этого голоса.

[12] *Свиридов Георгий.* Романсы и песни: Для голоса с ф-п. Тетр. 4. – М.: Музыка, 1972 (в дальнейшем – *Свиридов, 16 песен*, 1972).

[13] Песня была написана ещё в 1944 г., но до 1972 г. ни разу не издавалась.

[14] См.: *Свиридов Георгий.* Романсы и песни: Для голоса в сопровождении ф-п. Т. 2. – М.: Музыка, 1975 (в дальнейшем – *Свиридов, 16 песен*, 1975).

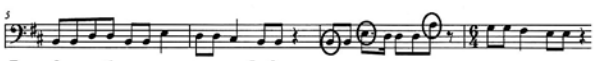
[15] Первоначальная редакция этой песни появилась ещё в 1942 г. Значительно переработанная, она была опубликована в 1958 г. в сборнике «Песни советских композиторов».

[16] Эта тема пройдёт сквозной линией через песенный сборник. От начального раздела протягивается нить к *Русской песне*, которая занимает постоянное место перед блоковскими песнями. С *Русской песней* завершается эпическая линия песенного сборника и открывается новая, трагическая страница.

[17] *Свиридов Георгий.* 20 песен для баса в сопровождении фортепиано. – М.: Музыка, 1978 (в дальнейшем – *Свиридов, 20 песен*).

[18] См.: *Георгий Свиридов.* Полный список произведений: Нотографический справочник / Сост. А. Белоненко. – М., СПб.: Национальный Свиридовский фонд, 2001. – С. 80, № 173 (в дальнейшем – ПСП, затем номер страницы и порядковый номер произведения в списке).

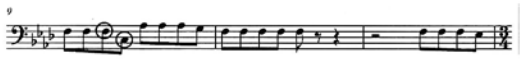
[19] Ср. следующие нотные примеры:



Баллада о гибели комиссара, т. 5–8



История про бублики.., т. 3–4





Папиросники, т. 9–15

[20] См.: ПСП, 28, № 13.

[21] Скорее всего *История про бублики...* писалась в то время, когда композитор работал над *Патетической ораторией*. Как правило, Свиридов, избирая поэта, писал много произведений на его слова и лишь затем соединял написанное в одну многочастную композицию. Что-то соединялось, а что-то оставалось не у дел. *История про бублики...*

не вошла в состав оратории и оказалась не у дел. Композитор опубликовал её отдельно сначала в виде нотного приложения к журналу «Советская музыка» за 1957 г., а через год – в издательстве «Советский композитор».

[22] См.: ПСП, 85, № 200. Конечно, *Голос из хора* трудно называть песней. Более подходящее жанровое определение – монолог. В позднем периоде своего творчества композитор использует этот термин для обозначения некоторых своих песен «высокого стиля». Например, в том же, 1978 г., когда он готовил к изданию сборник *Свиридов, 20 песен*, возникает ещё один неосуществленный замысел с характерным названием – «Монологи и гимны для баса с оркестром» на слова А.С. Пушкина (ПСП, 84, № 197). Поздний свиридовский Блок тоже в основном, если можно так выразиться, монологичен и гимничен.

[23] Композитор иногда называл этот свой замысел «Большой Блок», и под таким названием в его личном архиве сохранилась большая папка с нотами и со списком произведений, входящих в это сверхпроизведение. О том, что это некое целое, свидетельствует наличие нескольких композиционных планов его, указание *attacca* между некоторыми номерами и наличие оркестровых интерлюдий к «Большому Блоку» в рабочих тетрадях композитора. Скорее всего, этот мегацикл служил своего рода хранилищем, накопителем для блоковских произведений, которые Свиридов постоянно соединял в различных комбинациях. См. об этом в предисловии «От составителя» в ПСП, 14–15.

[24] Опубликованы во втором томе романсов и песен, изданных в 1981 г. См.: *Свиридов Георгий.* Романсы и песни для голоса с фортепиано. Т. 2. – М.: Музыка, 1981 (в дальнейшем – *Свиридов,* 1981).

[25] *«Я хочу создать миф: «Россия».* Пишу всё об одном, что успею, то сделаю. Сколько даст Бог». – Запись в тетради за 1981–1982 гг. Цит. по: *Свиридов Георгий.* Музыка как судьба. – М.: Молодая гвардия, 2002. – С. 350.

[26] Он писал: «Россия – грандиозная страна, в истории и в современной жизни которой причудливо сплетаются самые разнообразные идеи, веяния и влияния. Путь её необычайно сложен, не во всём ещё и разгадан, она всегда в движении, и мы можем лишь гадать, как сложится её судьба. Её история необыкновенно поучительна, она полна великих свершений, великих противоречий, могучих взлётов и исполнена глубокого драматизма. Мазать её однообразной, густой чёрной краской напополам с экскрементами, изображая многослойную толщу её народа скопищем дремучих хамов, жуликов и идиотов, коверкать сознательно, опошлять её гениев – на это способны лишь люди, глубоко равнодушные или открыто враждебные Родине. Это апостолы зла, нравственно разлагающие народ с целью сделать его стадом в угоду иностранным туристам, современным маркизам де Кюстинам или просто обыкновенным европейским буржуа. Такая точка зрения на Россию совсем не нова! Достоевский гениально обобщил подобные взгляды и вывел их носителя в художественном образе. Это – Смердяков» (*Свиридов Георгий.* Музыка как судьба... С. 305).

[27] Песня-гимн *Братья, люди*, посвящённая Д.Д. Шостаковичу, была написана в 1955 г. (см.: ПСП, 32, № 24), песни *Лесная сторона* – в 1958 г. (ПСП, 73, № 154), *Сибирь* – в 1968 г. (ПСП, 80, № 174), *Солдатская шинель* – в 1978 г. (ПСП, 84, № 194).

[28] *Свиридов Георгий.* Музыка как судьба... С. 414.

[29] См.: ПСП, 91–92, № 233 и 234.

[30] Эта песня-гимн изначально предполагалась для солистов, хора и оркестра (см.: ПСП, 32, № 24).

[31] См.: ПСП, 26, № 6.

[32] *Свиридов Георгий.* Музыка как судьба... С. 455.

[33] В заключительной песне *Мы встретились с тобою в храме...* из *Петербургских песен* на слова А. Блока.

[34] См.: ПСП, 61, № 123.

[35] См.: ПСП, 74, № 158. В новой редакции песня была посвящена известному фольклористу Л.В. Кулаковскому.

[36] См.: *Свиридов,* 1960; *Свиридов, 15 песен*; *Свиридов Георгий.* Романсы и песни: Для баса в сопровожд. ф-п.: Тетр. 3. – М.: Сов. композитор, 1971; *Свиридов, 16 песен*, 1972; *Свиридов, 16 песен*, 1975; *Свиридов, 20 песен*; Арии, романсы и песни из репертуара Е.В. Образцовой: Для меццо-сопрано в сопровожд. ф-п./Сост. А. Ерохин. – М.: Музыка, 1979; *Свиридов,* 1981.

[37] За исключением издания *Свиридов, 16 песен*, 1972, где в т. 30 в партии правой руки, вероятно ошибочно, вместо терции *соль–си-бемоль* напечатана терция *си-бемоль–ре*. В авторских рукописях такой замены не встречается.

[38] Помимо издания 1960 г. см.: *Свиридов, 15 песен*; *Свиридов Георгий.* Романсы и песни: Для баса в сопровождении фортепиано: Тетр. 3. – М.: Музыка, 1971; *Свиридов, 16 песен*, 1972; *Свиридов, 16 песен*, 1975; *Свиридов, 20 песен*; *Свиридов,* 1981.

[39] Первоначальная редакция, отличающаяся большей декламационностью вокальной речи, сохранилась в черновых рукописях и в записи на аудиокассете (в авторском исполнении).

[40] Помимо упоминавшегося уже первого издания (в виде нотного приложения к журналу «Советская музыка» за 1957 г.) см.: *Свиридов Георгий.* История про бублики и про бабу, не признающую республики: Для баса в сопровожд. ф-п.– М.: Сов. композитор, 1958; *Свиридов,* 1960; *Свиридов, 15 песен*; *Свиридов Георгий.* Романсы и песни: Для баса в сопровожд. ф-п. Тетр. 1. – М.: Сов. композитор, 1971; *Свиридов, 16 песен*, 1972; *Свиридов, 16 песен*, 1975; *Свиридов, 20 песен*; *Свиридов,* 1981.

[41] Лесная сторона: Песни на стихи советских поэтов. – М.: Музгиз, 1958 (нотное приложение к журналу «Советская музыка», № 12); *Свиридов,* 1960; *Свиридов, 15 песен; Свиридов Георгий.* Романсы и песни. Для баса в сопровожд. ф-п. Тетр. 3. – М.: Сов. композитор, 1971; *Свиридов, 16 песен*, 1972; *Свиридов, 16 песен*, 1975; *Свиридов, 20 песен*; *Свиридов,* 1981.

[42] Казалось бы, незначительная деталь, но на самом деле – существенная для композитора. Свиридов любил этот приём, но в его использовании требовал от певцов учитывать разные градации его. Самое лёгкое *portamento* он обозначал только при помощи лиги. Более заметное, среднее между слигованным, плавным переходом от ноты к ноте и *glissando*, обозначал помимо лиги словом *portamento*. И лишь полное, глиссандирующее *portamento* обозначал одновременно и лигой, и словом, и знаком *glissando* («змейкой»).

[43] В издании 1958 г. был указан другой метроном: ♩ = 50–52.

[44] *Свиридов,* 1981; День песни: Песни для голоса (хора) с ф-п. (баяном, гитарой) и [без сопровожд.]/Сост. В.Я. Лазарев. – Вып. 5. – М.: Сов. композитор, 1987; Защитникам Родины: Вокальные произведения советских композиторов: Для голоса в сопровожд. ф-п./Сост. В.А. Федорова. – М.: Музыка, 1988.

[45] См.: ПСП, 64–65, № 134, 135, 136.

[46] Из различных соединений обращает на себя внимание замысел с рабочим названием «Пять песен из поэзии Аветика Исаакяна». В этот цикл должны были войти следующие песни: 1. *Легенда*; 2. *Страдания*; 3. *Чёрный взор*; 4. *Камень*; 5. *Изгнанник* (см.: ПСП, 66, № 140).

[47] *Страна отцов:* Поэма для тенора и баса в сопровожд. ф-п.: В 11-ти ч. / Сл. А. Исаакяна; Пер. с арм. – М.: Сов. композитор, 1957 (см.: ПСП, 66, № 144).

[48] *Свиридов, 16 песен,* 1972; *Свиридов, 16 песен,* 1975; *Свиридов, 20 песен; Свиридов,*1981.

[49] *Свиридов Георгий.* Три песни на стихи А. Исаакяна: Для меццо-сопрано в сопровожд. ф-п. – М.: Музыка, 1966. – (Концертный репертуар вокалиста); *Свиридов Георгий.* Романсы и песни: Для меццо-сопрано в сопровожд. ф-п. – М.: Сов. композитор, 1971; *Свиридов, 15 песен; Свиридов Георгий.* Романсы и песни: Для баса в сопровожд. ф-п. Тетр. 1. – М.: Сов. композитор, 1971; *Свиридов, 16 песен,* 1972; *Свиридов, 16 песен,* 1975; *Свиридов Георгий.* Три песни на слова А.Исаакяна: Для меццо-сопрано в сопровожд. ф-п. – М.: Сов. композитор, 1975 – (Песни и романсы советских композиторов); *Свиридов, 20 песен; Свиридов Георгий.* Романсы и песни: Для меццо-сопрано в сопровожд. ф-п. – М.: Музыка, 1979 (см. *5 песен на слова А. Исаакяна*); *Свиридов Георгий.* Романсы и песни: Для голоса с ф-п. Т. 1. – М.: Музыка, 1980 (см. *3 песни на слова А. Исаакяна для меццо-сопрано*); *Свиридов,*1981.

[50] Появилось обозначение метронома, в т. 16 ***p*** было заменено на ***mp***, в т. 25 вместо *cresc.* появилось ***mf***, а в последующих тактах – обозначения *cresc.* и ***f***, которых не было в изданиях 1960 и 1972 гг.

[51] *Свиридов,* 1960; *Свиридов, 15 песен; Свиридов Георгий.* Романсы и песни: Для баса в сопровожд. ф-п.: Тетр. 3. – М.: Сов. композитор, 1971; *Свиридов, 16 песен,* 1972; *Свиридов, 16 песен,* 1975; *Свиридов, 20 песен*; *Свиридов,* 1981.

[52] *Свиридов Георгий.* Как яблочко румян... Слова П.-Ж. Беранже, перевод с фран. В. Курочкина. – М.: Музыка, 1966 (Песни и романсы советских композиторов); *Свиридов,* 1960; *Свиридов Георгий.* Романсы и песни: Для баса в сопровожд. ф-п. Тетр. 2. – М.: Музыка, 1971; *Свиридов, 16 песен*, 1972; *Свиридов, 16 песен*, 1975; *Свиридов, 20 песен*; *Свиридов,* 1981.

[53] Оно также встречается в издании *Свиридов, 16 песен,* 1972.

[54] Так было в издании *Свиридов, 16 песен*, 1972.

[55] *Свиридов,* 1960; *Свиридов Георгий.* Романсы на слова А.С. Пушкина. – М.: Музыка, 1964.

[56] *Свиридов, 16 песен,* 1972; *Свиридов, 16 песен,* 1975; Романсы советских композиторов на стихи А.С. Пушкина: Для голоса с ф-п. / Сост. В. Веселов. – Л.: Музыка, 1976; *Свиридов, 20 песен*; *Свиридов,* 1981.

[57] В соответствующем месте экземпляра с авторской правкой (с. 160) рукой Свиридова: «Темп? Более скорый».

[58] См.: ПСП, 89, № 219.

[59] *Свиридов Георгий.* Романсы и песни: Для меццо-сопрано в сопровожд. ф-п. – М.: Музыка, 1971.

[60] *Свиридов, 15 песен; Свиридов, 16 песен*, 1972; *Свиридов, 16 песен*, 1975; *Свиридов, 20 песен; Свиридов,* 1981.

[61] Её характерная деталь – отсутствие метронома в первоначальном указании темпа.

[62] В ней впервые указывается метроном: ♩ =56.

[63] В ней в начале произведения указан метроном: ♩ = 48.

[64] *Свиридов, 15 песен; Свиридов, 16 песен,* 1972; *Свиридов, 16 песен,* 1975; *Свиридов, 20 песен; Свиридов,*1981.

[65] Характерная примета этой редакции – указание метронома в начале песни: **Molto rubato** ♪ = 88–96.

[66] *Свиридов Георгий.* Романсы и песни: Для меццо-сопрано в сопровожд. ф-п. – М.: Сов. композитор, 1971; *Свиридов, 15 песен; Свиридов Георгий.* Романсы и песни: Для баса в сопровожд. ф-п. Тетр. 1. – М.: Сов. композитор, 1971; *Свиридов, 16 песен*, 1972; *Свиридов, 16 песен*, 1975; *Свиридов, 20 песен*; Арии, романсы и песни из репертуара Е.В. Образцовой: Для меццо-сопрано в сопровожд. ф-п. – М.: Музыка, 1979; *Свиридов,*1981.

[67] В нём стоит лишь одно словесное обозначение: **Свободно**.

[68] См.: ПСП, 86, № 211.

[69] См.: ПСП, 94, № 250.

[70] См.: ПСП, 77, № 165. Монолог *Голос из хора* по своей мелодике резко отличается от ранних романсов 1930–начала 1940-х годов. В одном из писем автору этих строк композитор признавался, что свои поздние сочинения предпочитает называть песнями. В этом предпочтении есть своя логика, точное определение своего позднего, именно песенного, стиля. Об этом пойдёт речь дальше.

[71] Над первым сочинением на слова А. Блока – циклом романсов – композитор работал зимой 1938 г. (см. ПСП, 60, № 119).

[72] Замысел оратории «Двенадцать» возник ещё в конце 1940-х – начале 1950-х гг. Этот замысел оставался в поле зрения композитора и в 1960-е гг.

[73] Главным образом за счёт большого разнообразия фактурных и гармонических решений. Так, в песне *Флюгер*, открывающей цикл, на всём её протяжении выдержан один аккорд тонического трезвучия в среднем регистре. В крайних регистрах фортепианной партии этому трезвучию противостоят очень далёкие в тональном отношении аккорды, образуя с ним весьма сложные политональные комплексы. Совсем иначе та же тональность *ре-бемоль мажор* представлена в песне *Утро в Москве*. Здесь бесхитростная, диатоническая песенно-танцевальная мелодия сопровождается элементарной тональной гармонией. В песне преобладает открытое радостное чувство беззаботной юности, свежести жизненных сил. Тот же *ре-бемоль мажор* в песне *Весна* представлен в виде звончатой, колокольной гармонии, которой придают терпкость и гулкость неаккордовые звуки в обыкновенных трезвучиях, имитирующие гармонические призвуки в реальном звучании колокола. В последней песне *Царица и Царевна* тот же *ре-бемоль мажор* приобретает своеобразие благодаря фрагментам целотонности, возникающей при использовании увеличенного трезвучия.

[74] Это чисто сопрановая песня с *си-бемолем* второй октавы вверху (в цикле *Семь песен на слова А. Блока* она так и помечена автором: для сопрано). В годы своего расцвета Е.В. Образцова пела её, не прося понизить до меццо-сопранового диапазона.

[75] Свиридов очень любил эту песню, неоднократно возвращался к ней и создал несколько разных редакций. Так, в его архиве сохранились черновые рукописи с записью этой песни в переложении для хора и ударных инструментов, среди которых – челеста, вибрафон, арфа, колокол. Эту редакцию песни он включил в хоровой цикл *Песни безвременья* на слова А. Блока. См.: ПСП, 45–46, № 66.

[76] Сохранились двадцать одна пронумерованная тетрадь в подлиннике и несколько тетрадей в виде авторизованных ксерокопий. Есть и тетради, состоящие из сброшюрованных листов партитурной бумаги формата А3. В этих тетрадях фиксировался первичный музыкальный материал – наброски тематизма, узловых моментов произведений, характерные гармонические последовательности, фрагменты фактурного решения, черновые записи целого произведения либо его части. Сброшюрованные тетради появились в конце 1960-х гг. От более раннего времени остались несколько подборок листов

нотной бумаги большого формата, на которых записаны наброски и целые произведения композитора. Это, по сути, те же рабочие тетради, но несброшюрованные. Такие тетради восходят к середине 1950-х гг. Скорее всего, такой тип рабочих записей появился уже в московский период жизни Свиридова. От ленинградского периода подобного рода тетрадей не сохранилось. Молодой Свиридов вёл черновые записи на разрозненных листах, которые он не складывал вместе, фиксируя на одном и том же листе разные музыкальные мысли. Блоковские песни появляются в сброшюрованных тетрадях 1960-х гг.

[77] См. примечание 23 и 69.

[78] *Свиридов Георгий.* Три песни на слова А. Блока: Для низкого голоса в сопровожд. ф-п. – М.: Музыка, 1974 (в дальнейшем – *Свиридов, 3 песни).*

[79] Этот и ряд других списков «Большого Блока» приводится в Полном списке произведений Г. Свиридова. См. ПСП, 94–96, № 250.

[80] *Свиридов, 3 песни; Свиридов Георгий.* Романсы и песни: Для голоса в сопровожд. ф-п.: Т. 2. – М.: Музыка, 1975; *Свиридов Георгий.* Романсы и песни: Для меццо-сопрано в сопровожд. ф-п. – М.: Музыка, 1979; *Свиридов Георгий.* Романсы и песни: Для голоса в сопровожд. ф-п. – М.: Музыка, 1981.

[81] Затем, в середине 1970-х гг., в новой редакции оратории под названием *Семь песен о России.*

[82] В первой редакции жанровая природа ощущается сильнее. Во второй редакции танцевальность завуалирована (в первом издании проставлен метроном – ♩ = 52, в то время как в издании 1981 г. он отсутствует).

[83] См.: ПСП, 82, № 186.

[84] См.: ПСП, 81, № 181.

[85] См.: ПСП, 31, № 22.

[86] См.: ПСП, 85, № 201. Датированная рукопись не найдена. В справочнике указана дата первого издания.

А. Белоненко

ЛИТЕРАТУРНО-ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ КОММЕНТАРИИ

В процессе создания романсов и песен Георгий Свиридов вносил изменеия в избранный им литературный текст. Нередко композитор сокращал его, озаглавливал, а также поправлял в соответствии со своим замыслом и логикой музыкального развития. В нижеследующих примечаниях отражены разночтения между литературными текстами произведений, вошедших в данный том, и их первоисточниками.

Сверка проводилась по собраниям сочинений (А. Пушкин, А. Блок, С. Есенин, В. Маяковский, А. Твардовский) и сборникам из серии «Библиотека поэта» (А. Прокофьев, В. Хлебников, Б. Корнилов, В. Саянов). Тексты песен Свиридова «Легенда» и «Камень» на слова А. Исаакяна в русских переводах сверялись с теми их публикациями, которые использовал сам композитор. Для «Легенды» им был взят за основу перевод Д. Бродского (см.: Исаакян А. Избранные стихи: Авториз. пер. с арм. М.: Гослитиздат, 1945, с. 153), а для «Камня» перевод М. Павловой (журн. «Звезда», Л., 1945, № 7, с. 34).

Разночтения указаны потактно.

ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ ПЕСЕН ДЛЯ БАСА

1. Слеза

Источник текста не установлен.

2. Любовь

Стихотворение С. Есенина не озаглавлено.

♦ т. 24: *видно, нет...* У Есенина: *видно, мол...*

ДВЕ ПЕСНИ О ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЕ

3. Баллада о гибели комиссара.

Стихотворение А. Прокофьева озаглавлено «Песня о гибели комиссара». Строфы 1-3 и 9 композитором опущены.

♦ т. 18: *И в начале дня...* У Прокофьева: *А в начале дня...*

♦ т. 47: *«Что, попался, грач?»* У Прокофьева: *«Ну, попался, грач!»*

♦ т. 48–49: *Впереди его холуй, позади – палач.* У Прокофьева: *Позади его холуй, впереди – палач.*

♦ т. 70: *песни будут петь...* У Прокофьева: *будут песни петь...*

4. История про бублики и про бабу, не признающую республики
Стихотворение написано В. Маяковским для «Окон РОСТА».
- т. 16: *нейдётя?!* У Маяковского: *нейдёте?!*
- т. 33: *а враги...* У Маяковского: *паны ж все...*
- т. 78–82: *так кормите, берегите красных рать!* У Маяковского: *Так кормите ж красных рать!*

5. В Нижнем Новгороде
Стихотворение Б. Корнилова не озаглавлено.
- т. 26: далее композитором опущено 9 строк.
- т. 51: опущены последние 14 строк.

6. Рыбаки на Ладоге
Текст составлен композитором из отдельных строф шестичастного цикла А.Прокофьева «Песни о Ладоге»; использованы части: четвертая (строфы 4, 2), первая (строфа 2), пятая (строфы 1, 2), вторая (строфа 4, строки 1–2первая (строфа 7, строки 3–4).
- т. 17–19: *аж гул стоит в снастях...* У Прокофьева: *Лишь гул в её снастях...*
- т. 47–48, 52–53: *Ой, Ладога...* У Прокофьева: *О Ладога...*
- т. 73–74: *несётся...* У Прокофьева: *кричали...*

7. Лесная сторона
Стихотворение Б. Корнилова не озаглавлено. Предпоследняя строфа композитором опущена.
- т. 15: *опушками...* У Корнилова: *кулигами...*
- т. 17: *увижу...* У Корнилова: *припомню...*
- т. 32–33: *Шуми, шуми...* У Корнилова: *Ты не уйдёшь...*
- т. 34–37: *моя лесная сторона, опять я твой, здесь...* У Корнилова: *Моя любимая страна! / Когда-нибудь, но...*
- т. 52–55: *Гори, гори, звезда вечерняя, зови...* У Корнилова: *Познаю вновь любовь вечернюю, / уйдя...*

8. Братья, люди!
Четвёртая часть поэмы С. Есенина «Иорданская голубица».
- т. 3: *Братья, братья...* У Есенина: *Братья мои...*

9. Сибирь
Стихотворение В. Саянова не озаглавлено. Две предпоследние строфы композитором опущены.
- т. 16–17: *нетронутых...* У Саянова: *нехоженых...*
- т. 38: *Вновь...* У Саянова: *Но...*

10. Солдатская шинель
Отрывок из поэмы А. Твардовского «Василий Тёркин».

ТРИ ПЕСНИ НА СЛОВА АВЕТИКА ИСААКЯНА

11. Легенда
Стихотворение А. Исаакяна (перевод Д. Бродского) озаглавлено «Еврейская легенда».
- т. 1–2: *Вседержителем...* В переводе: *Иеговою...*
- т. 6–7: *владыка...* В переводе: *Иегова...*
- т. 10–18: В этом двустишии композитором переставлены местами строки перевода.
- т. 31–34: *Когда же устанет он...* В переводе: *Когда же устанет...*
- т. 45–48: *Везде б ему слышался...* В переводе: *Везде ему слышался б...*
- т. 56–57: *милый сын...* В переводе: *мой родной...*

12. Камень
Стихотворение А. Исаакяна (перевод М. Павловой) не озаглавлено.
Вторая строфа текста поется дважды (т. 30 – 37 и 38 – 45).

13. Изгнанник
Стихотворение А. Исаакяна (перевод А. Блока) не озаглавлено.
♦ т. 9–10, 35–36: *в щели трещит...* У Блока: *трещит в щели...*
♦ т. 20: *тихо...* У Блока: *молча...*

14. В полях, под снегом и дождём...
Стихотворение Р. Бёрнса (перевод С. Маршака) не озаглавлено.
♦ т. 3–5: *мой бедный друг, мой милый друг...* У Маршака: *мой милый друг, мой бедный друг...*
♦ т. 15: далее композитором опущена строка перевода («*Делить с тобой*»).
♦ т. 28: далее композитором опущена строка перевода («*С тобой вдвоем*»).

15. Не страшусь!
Стихотворение Л. Онерва (перевод А. Блока)
озаглавлено «Не страшусь».
♦ т. 29–32: В тексте перевода этих слов нет.

16. Как яблочко румян...
Две предпоследние строфы стихотворения П.-Ж. Беранже
в переводе В. Курочкина композитором опущены; последняя строфа взята в ее первопечатной редакции (см.: Поэты «Искры».
Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1933, с. 623).
♦ т. 40–41: *Ему уж суд...* У Курочкина: *Полиция...*
♦ т. 62–63: *Лежит больной...* У Курочкина: *Больной лежит...*

17. Ворон к ворону летит...
Разночтений с текстом А. Пушкина нет.

18. Эти бедные селенья...
Разночтений с текстом Ф. Тютчева нет.

19. Юным
Стихотворение В. Хлебникова не озаглавлено.
♦ т. 4: *с берёзою...* У Хлебникова: *с черёмухой...*
♦ т. 8: *Есть они...* У Хлебникова: *Есть среди вас они...*

20. Русская песня
Источник текста не установлен.

ЧЕТЫРЕ ПЕСНИ НА СЛОВА А. БЛОКА

21. Видение
Стихотворение А. Блока не озаглавлено.
♦ т. 26: *и, улыбаясь, ты...* У Блока: *и, улыбаясь мне...*

22. Когда невзначай в воскресенье
Разночтений с текстом А. Блока нет.

23. Петербургская песенка
Стихотворение А. Блока не озаглавлено.
Пятая, шестая и девятая строфы композитором опущены, десятая – помещена перед седьмой.
♦ т. 61–62: *и на дворе...* У Блока: *А на дворе...*
♦ т. 106–108: *нагорела...* У Блока: *догорела...*

24. Голос из хора
Разночтения с текстом А. Блока следующие:
♦ т. 30–31: *ещё века...* У Блока: *ещё века, века!*
♦ т. 50–51: *и крик твой, когда...* У Блока: *И крик, когда ты...*
♦ т. 56: *своею...* У Блока: *своей...*

25. Папиросники
В стихотворении С. Есенина четыре предпоследние строки композитором опущены.
♦ т. 57–58: *С утра...* У Есенина: *Потом...*

ДЕВЯТЬ ПЕСЕН НА СЛОВА А. БЛОКА

1. Флюгер
Стихотворение А. Блока озаглавлено «Моей матери». Третья строфа композитором опущена.

2. За горами, лесами...
Разночтение с текстом А. Блока следующее:
♦ т. 19: *своими...* У Блока: *моими...*

3. Утро в Москве
Разночтение с текстом А. Блока следующее:
♦ т. 34: *свежесть...* У Блока: *нежность...*

4. Весна
Стихотворение А. Блока не озаглавлено.

5. Под насыпью, во рву некошенном...
Стихотворение А. Блока озаглавлено «На железной дороге». Четвёртая, восьмая и девятая строфы композитором опущены.
♦ т. 17: *шум и свет...* У Блока: *шум и свист...*
♦ т. 66–67: *надрывая...* У Блока: *разрывая...*

6. Ветер принёс издалёка...
Разночтений с текстом А. Блока нет.

7. Не мани меня ты, воля...
Разночтений с текстом А. Блока нет.

8. Невеста
Стихотворение А. Блока озаглавлено «За гробом».
♦ т. 79: *смерть...* У Блока: *грусть...*

9. Царица и Царевна
Стихотворение А. Блока не озаглавлено. Четвертая и пятая строфы композитором опущены.
♦ т. 15: *с башни...* У Блока: *с вышки...*
♦ т. 25–26: *Ворковали голуби...* У Блока: *Голуби ворковали...*
♦ т. 29–38: в этой строфе композитором переставлены местами строки.
♦ т. 45–46: *от своей...* У Блока: *от твоей...*
♦ т. 51–52: *глубиною...* У Блока: *глубинностью...*

В. Мудьюгина,
С. Субботин

СОДЕРЖАНИЕ

А. Белоненко. **«ВСПОМИНАЯ С ПЕЧАЛЬЮ НЕЗДЕШНЕЮ...»**
О двух вокальных композициях Свиридова …… IX
В. Мудьюгина, С. Субботин. Литературно-текстологические комментарии……... XXXIII

ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ ПЕСЕН ДЛЯ БАСА
1. Слеза. Слова народные ……3
2. **Любовь. Слова С. Есенина** ……8

ДВЕ ПЕСНИ О ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЕ
3. Баллада о гибели комиссара. Слова А. Прокофьева ……11
4. История про бублики и про бабу, не признающую республики.
Слова В. Маяковского ...……20
5. В Нижнем Новгороде. Слова Б. Корнилова ……29
6. **Рыбаки на Ладоге. Слова А. Прокофьева** ...……34
7. Лесная сторона. Слова Б. Корнилова ……41
8. Братья, люди! Слова С. Есенина ……47
9. Сибирь. Слова В. Саянова ……51
10. Солдатская шинель. Слова А. Твардовского ……57

ТРИ ПЕСНИ НА СЛОВА АВЕТИКА ИСААКЯНА
11. Легенда. Перевод Д. Бродского ……61
12. Камень. Перевод М. Павловой ……65
13. Изгнанник. Перевод А. Блока ……68
14. В полях, под снегом и дождём. Слова Р. Бернса, перевод С. Маршака ……71
15. Не страшусь! Слова Л. Онерва, перевод А. Блока ……74
16. Как яблочко румян... Слова П.-Ж. Беранже, перевод В. Курочкина ...……77
17. **Ворон к ворону летит... Слова А. Пушкина** ……84
18. Эти бедные селенья... Слова Ф. Тютчева ……87
19. Юным. Слова В. Хлебникова ……90
20. Русская песня. Слова народные ……92

ЧЕТЫРЕ ПЕСНИ НА СЛОВА А. БЛОКА
21. Видение ……96
22. Когда невзначай в воскресенье ……101
23. Петербургская песенка ……105
24. **Голос из хора** ……114
25. Папиросники. Слова С. Есенина ……119

ДЕВЯТЬ ПЕСЕН НА СЛОВА А. БЛОКА для меццо-сопрано
1. Флюгер ……131
2. За горами, лесами ……135
3. Утро в Москве ……137
4. Весна ……141
5. Под насыпью, во рву некошенном ……145
6. Ветер принёс издалёка ……152
7. Не мани меня ты, поля ……156
8. Невеста ……159
9. Царица и Царевна ……165

Арнольду Наумовичу Сохору

2. Любовь

Слова С. ЕСЕНИНА



Александру Филипповичу Ведерникову

6. Рыбаки на Ладоге

Слова А. ПРОКОФЬЕВА



17. Ворон к ворону летит…

Слова А. ПУШКИНА



Александру Филипповичу Ведерникову

24. Голос из хора

