Наталья Павловна Хилько – кандидат искусствоведения,
музыковед, доцент по кафедре теории музыки и
композиции Петрозаводской государственной
консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
n.hilko@mail.ru

Анастасия Евгеньевна Аверина – вокалист,
ассистент-стажёр по направлению подготовки 53.09.02
«Искусство вокального исполнительства –
Академическое пение» Петрозаводской государственной
консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
anastasiiaaverina@yandex.ru

Natalia P. Hilko – Ph.D. in History of Arts, musicologist,
Associate Professor at the Music Theory and Composition
Department of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russian Federation),
n.hilko@mail.ru

Anastasia E. Averina – singer, graduate student enrolled
in the training program 53.09.01 “The Art of Vocal
Performance – Academic Singing” at the
Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russian Federation),
anastasiiaaverina@yandex.ru

УДК 784

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ ЭДУАРДА ПАТЛАЕНКО «ЗАБЫТЫЕ ПЕСНИ»: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРВОИСТОЧНИКА

EDUARD PATLAYENKO’S VOCAL CYCLE “FORGOTTEN SONGS”: ON THE PROBLEM OF INTERPRETING THE LYRICS’ SOURCE

Аннотация

Статья посвящена вокальному циклу карельского композитора Э. Патлаенко «Забытые песни», в основе которого – поэтический цикл Ф. Сологуба «Звезда Маир». Придуманная поэтом-символистом чудесная земля – единственное место, где можно укрыться от суетной и грешной реальности. Но она достижима только после физической смерти. Композитор переосмыслил трагическую концепцию Ф. Сологуба, сделав доминирующим

образ фантастического мира. Для этого он перестроил композицию, посредством фактуры и лада в инструментальной партии сформировал красочный тематический комплекс. Органично сочетая разные вокальные жанры, композитор создал многоплановое по эмоциональной наполненности музыкальное высказывание. «Забытые песни» Э. Патлаенко являются одновременно лирическим монологом и сказанием о мире мечты.

Abstract

The article is devoted to the vocal cycle “Forgotten songs” by the Karelian composer E. Patlayenko, based on F. Sologub’s poetic cycle “The Star Mair”. Invented by the poet-symbolist, the wonderful land is the only place where one can escape from worldly and sinful reality. But it is attainable only after physical death. The composer reinterpreted the tragic concept of F. Sologub, making the image of the visionary world dominant. To achieve this he restructured the composition and formed by means of texture and harmony a colorful thematic complex in the instrumental part. Organically combining different vocal genres, the composer has created a multifaceted musical statement in terms of emotional fullness. “Forgotten songs” by E. Patlayenko are both a lyrical monologue and a tale of the dream world.

Ключевые слова: Э. Патлаенко, «Забытые песни», Ф. Сологуб, «Звезда Маир», композиция, тематизм

Keywords: E. Patlayenko, “Forgotten songs”, F. Sologub, “The Star Mair”, composition, thematic transformation

Профессиональная музыка композиторов Карелии стала постоянным объектом музыкальной науки с 60-х годов прошлого столетия, когда появились работы Г. Лапчинского, посвящённые музыкальной культуре республики и её ведущим представителям – К. Раутио, Р. Пергаменту и Г. Синисало. С тех пор было создано достаточное количество музыковедческих исследований в разных жанрах. Среди них творчеству Эдуарда Николаевича Патлаенко (род. 1936) посвящено немало работ [4, с. 66–67]. При кажущейся изученности наследия композитора оказалось, что практически нет материалов о его камерно-

вокальной музыке, хотя эта жанровая сфера в творческом багаже автора представлена многообразно и разнопланово[1]. На сегодняшний день существуют лишь обзорная статья Г. Смирновой «Новая вокальная музыка Э. Патлаенко» [6], в которой автор рассматривает «Цветок Эллады» на стихи Сапфо и «Дочь неба» на стихи А. Ахматовой, и её же аннотация к нотному изданию вокального цикла «Забытые песни» на стихи Ф. Сологуба [5]. Последнее из названных сочинений, как и другие вокальные опусы композитора, вызывает большой исследовательский интерес в плане музыкальной интерпретации поэтического первоисточника. Выбор этого, в общем-то, традиционного для вокальной музыки ракурса обусловлен ещё и тем, что Э. Патлаенко является истинным знатоком и ценителем поэзии разных эпох и стилевых направлений. Более того, он сам обладает поэтическим даром, о чём свидетельствуют его «Венки сонетов» и отдельные стихотворения, созданные в период с 1992 по 2006 год и опубликованные в разных периодических изданиях.

Вокальный цикл «Забытые песни» для голоса и фортепиано (ор. 45) появился в 1991 году[2]. Его написанию предшествовали «Басни без морали» для меццо-сопрано и фортепиано на стихи В. Сосноры (1963), «Письма из ларца» для меццо-сопрано и камерного оркестра на стихи королевы Марии Стюарт (1970), «Три ракурса» для баса и фортепиано на стихи В. Ходасевича (1988).

Для своего опуса 45 Э. Патлаенко использовал цикл Ф. Сологуба «Звезда Маир». Большая часть стихов поэтического цикла была написана в сентябре 1898 года, а завершающее цикл шестое стихотворение – только 10 января 1901 года. Важно заметить, что к этому времени поэтический стиль Ф. Сологуба, круг его тем и образов окончательно сформировался: «Уже с начала девяностых годов Сологуб является во всеоружии. Он сразу “нашёл себя”, сразу очертил круг свой – и не выходит из него» [8]. Среди старших

[1] Композитором написано восемь вокальных циклов, альбом «Старинные романсы» и отдельные миниатюры.

символистов Ф. Сологуб отличался, пожалуй, самым мрачным мироощущением. В. Недошивин в своей книге: «Прогулки по Серебряному веку: Санкт-Петербург» пишет: «[его] самого звали “живым трупом”, закрытым, тёмным, таинственным человеком – “мелким бесом” русской литературы, даже русским маркизом де Садом… Отчаяние, душевная усталость, отвращение к жизни, бегство от неё… вот что проповедовал Сологуб. А звал либо к наслаждению чистым искусством, либо уж к скорейшему приходу “тихой избавительницы”– смерти» [3, с. 259]. При этом он умел создать поистине «мультимедийный» образ идеального мира в разнообразии красочных и звуковых деталей. Именно этот, порождённый фантазией поэта, мир чудесной земли Ойле, освещаемый звездой Маир, и привлёк Э. Патлаенко.

Цикл Ф. Сологуба «Звезда Маир» состоит из шести стихотворений. В первом из них поэт создал картину горнего мира:

Звезда Маир сияет надо мною,
Звезда Маир,
И озарён прекрасною звездою
Далёкий мир.

Земля Ойле плывет в волнах эфира,
Земля Ойле,
И ясен свет блистающий Маира
На той земле.

Река Лигой в стране любви и мира,
Река Лигой
Колеблет тихо ясный лик Маира
Своей волной.

Бряцанье лир, цветов благоуханье,
Бряцанье лир
И песни жён слились в одно дыханье,
Хваля Маир.

[2] Сочинение опубликовано в издательстве «Композитор» (СПб) в 2002 году. Существует запись его исполнения меццо-сопрано Галиной Смирновой и пианистом Александром Пакуевым (см.: Эдуард Патлаенко. Забытые песни. URL: http://classic-online.ru/ru/production/37659).

Взгляд читателя мысленно движется вниз от звезды к земле. Видимый мир постепенно ширится, наполняется не только светом («озарён прекрасною звездою», «ясен свет блистающий»), но и благоуханием цветов, звучанием инструментов и голосов. Все чувства сливаются в гармонии.

«Песни жён» вызывают ассоциации с языческими обрядами: жрицы в храмах любви завораживали слушателей своими чудесными песнями. Звучанием лир пронизана древнегреческая мифология, поэзия Сафо и Анакреонта.

Ф. Сологуб творит мир Ойле по образу и подобию мира мифологического. Тихие волны реки Лигой, благоухание цветов, нежное пение жён создают ощущение «насыщенного» покоя. Рождаются ассоциации с полями Элизиума – благодатным краем загробного мира в древнегреческой мифологии, краем вечной весны, пристанищем героев после их смерти. Гомер в своей «Одиссее» воспел Элизий – место, «*Где пробегают светло беспечальные дни человека: / Где ни метелей, ни ливней, ни хладов зимы не бывает; / Где сладкошумно летающий веет Зефир Океаном, / С лёгкой прохладой туда посылаемый людям блаженным*» [1, с. 79].

В то же время описание Ойле напоминает и пасторальные сцены, также сформировавшиеся во времена античности. Кажется, что пейзаж в рассматриваемом стихотворении взят из идиллий Феокрита. Однако, в отличие от европейских пасторалей предыдущих эпох, фантастический мир Ф. Сологуба вынесен за пределы нашей галактики. Здесь можно найти мотив, «в разных вариантах проросший в пасторалях европейского искусства, – мотив отъединённости от прочих людей или какого-либо отличия от них» [2, с. 57].

Во втором стихотворении автор уже от первого лица говорит о том, что его мысли и чувства устремлены к чудесной стране. Поэт дополняет пейзаж Ойле новыми деталями: воды Лигоя окрашиваются в синий цвет, облик «нездешней красоты» появляется и у цветов, ранее издававших только благоуханье.

На Ойле далёкой и прекрасной
Вся любовь и вся душа моя.
На Ойле далёкой и прекрасной
Песней сладкогласной и согласной
Славит всё блаженство бытия.

Там, в сияньи ясного Маира,
Всё цветет, всё радостно поёт.
Там, в сияньи ясного Маира,
В колыханьи светлого эфира,
Мир иной таинственно живёт.

Тихий берег синего Лигоя
Весь в цветах нездешней красоты.
Тихий берег синего Лигоя –
Вечный мир блаженства и покоя,
Вечный мир свершившейся мечты.

Важно отметить, что отныне не «бряцание лир», а хвалебная песнь с её нежной и радостной мелодией будет передавать чувства рассказчика.

В третьем стихотворении дивному миру под звездой Маир автор противопоставляет мир земной, он говорит о нём впервые, и сразу – как о «грешном»:

Всё, чего нам здесь недоставало,
Всё, о чём тужила грешная земля,
Расцвело на вас и засияло,
О Лигойские блаженные поля!

Мир земной вражда заполонила,
Бедный мир земной в унынье погружён,
Нам отрадна тихая могила
И подобный смерти, долгий, тёмный сон.

Но Лигой струится и трепещет,
И благоухают чудные цветы,
И Маир безгрешный тихо блещет
Над блаженным краем вечной красоты.

Переход от «вечного мира свершившейся мечты» происходит по направлению вниз – к миру бедному, погружённому в уныние, заполоненному

враждой. Здесь нечем дышать, атмосфера отравлена враждой и унынием, она придавливает к земле. Ф. Сологуб подбирает слова с соответствующими фонетическими характеристиками – звуками «ж» и «з». Возникает ощущение тяжести земли, готовой, вопреки своему предназначению, не родить, а поглощать всё живое. Так в цикле появляется мир средний – земной, точнее говоря, наземный.

Этот переход резок, а противопоставление бескомпромиссно. В земном мире дать отраду может только «тихая могила и подобный смерти, долгий, тёмный сон».

Но эта безрадостная картина вновь сменяется описанием «блаженного края вечной красоты», снова появляются звуки вод Лигоя, благоуханье цветов и тихий блеск звезды Маир – «безгрешной», как подчеркивает автор, вечной, то есть безграничной. Тяжесть Земли сменяется лёгкостью Ойле.

В четвёртом стихотворении мы понимаем, что страна Ойле – это верхний мир, в который герой приходит после смерти.

Мой прах истлеет понемногу,
Истлеет он в сырой земле,
А я меж звёзд найду дорогу
К иной стране, к моей Ойле.

Я всё земное позабуду,
И там я буду не чужой, –
Доверюсь я иному чуду,
Как обычайности земной.

Это стихотворение построено иначе, чем первые три. Здесь нет картин. «Сырая земля» – это нечто осязаемое, более, чем видимое. Так автор вводит в образную систему цикла третий, самый нижний, уровень мифологического мироздания. Этот нижний мир сковывает всё, что попадает в его сферу: в нём несвободна сама вода, связанная землей, в нём несвободен будет и прах, который остаётся от бренного тела. Если вспомнить картины верхнего мира, то в них также присутствовала вода, но она имела лишь одну границу – «тихий

берег синего Лигоя», а дальше – безбрежность, бесконечность. Здесь же – оковы сырой земли.

Впервые в четвёртом стихотворении (а это композиционно значимое – примерно третья четверть от формы целого – местоположение в цикле) возникает предчувствие движения, выраженное посредством глаголов будущего времени: «истлеет», «найду», «позабуду», «доверюсь». Здесь впервые о лирическом герое говорится как о действующем лице. Причём таковым – действующим – он может стать только после того, как его прах истлеет «в сырой земле». Только тогда душа обретёт способность действовать, герой может перейти от переживаний к активным действиям – найти путь к иному миру, и тот сможет принять его: «там я буду не чужой».

Герой, подобно мифологическому протагонисту, встречает препятствия на своём пути. Автор создаёт сильное напряжение: душа пытается оторваться от сырой, удерживающей земли – это первое препятствие. На его пути встречаются звёзды, среди которых нужно найти единственно верную и необходимую – второе препятствие. Третьего, согласно мифу, здесь пока нет, но, может быть, оно встретится позже.

В пятом стихотворении лирический герой обретает близкого по духу человека:

Мы скоро с тобою
Умрём на земле, –
Мы вместе с тобою
Уйдём на Ойле.

Под ясным Маиром
Узнаем мы вновь,
Под светлым Маиром
Святую любовь.

И всё, что скрывает
Ревниво наш мир,
Что солнце скрывает,
Покажет Маир.

Оказывается, иной мир можно познать вместе, двум душам, которые соединит «святая любовь». Именно здесь, под «ясным и светлым Маиром», возможно то, что скрывает наш, земной мир.

В шестом, последнем стихотворении продолжается противопоставление двух миров:

Бесстрастен свет с Маира,
Безгрешен взор у жён, –
В сиянии с Маира
Великий праздник мира
Отрадой окружён.

Далекая отрада
Близка душе моей, –
Ойле, твоя отрада –
Незримая ограда
От суетных страстей.

Свет Маира «бесстрастен». Земные чувства трансформируются: любовь становится «святой», взор «безгрешным». Автор в этом стихотворении впервые говорит об ограде, Ойле – не только иная вселенная, вечный покой, воспринимаемый как «великий праздник», но и «ограда от суетных страстей».

Это стихотворение Сологуб добавил к циклу через несколько лет после написания остальных его частей: можно предположить, что автору потребовалось оградить свою душу от земных невзгод. Возможно, эти суетные страсти – последнее, третье препятствие, которое должна преодолеть душа героя на пути к достижению своей цели.

Если поначалу взгляд читателя направлялся из одной точки: либо сверху вниз, от звезды Маир к земле Ойле, либо снизу вверх, когда душа героя пыталась оторваться от «грешной земли», то теперь точка зрения утрачивает стабильность: мы видим Маир то с нашей земли, то с Ойле. Два мира чередуются в нашем поле зрения.

Идиллическая картина, сложившаяся в первом и втором стихотворениях, после включения в лирический сюжет описания земного мира (третье,

четвёртое и пятое стихотворения) приобретает черты спасительного идеала, достижимого ценой отказа от земной жизни. Свойственная Ф. Сологубу поэтизация смерти выражена здесь с особой силой.

В композиционном строении «Звезды Маир» мы обнаружили лирический сюжет (см.: приложение): 1–3 стихи экспонируют два противоположных образа, затем предлагается способ достижения желанного мира – этот путь лежит через смерть. Момент осознания – трагическая кульминация цикла. Затем для достижения полного счастья вводится образ духовного партнёра, и в заключение герой оказывается внутри чудесного пейзажа. При этом завершение по-символистски многозначно: где он, на Ойле или на Земле?

Можно сделать вывод, что в целом концепция Ф. Сологуба трагична, мотив одиночества, наряду с мотивом смерти, не исчезает на протяжении большей части цикла, и лишь в конце счастье осознается как состояние покоя и блаженства, разделённого на двоих.

А теперь рассмотрим композицию вокального цикла Э. Патлаенко. Хотелось бы сразу отметить, что обращение композитора к теме «идеального мира» неслучайно. Он обращался к ней и прежде, например, в сюите-фантазии для арфы «Ликёлда – обитель сердца моего», написанной также в 1991 году, непосредственно перед рассматриваемым сочинением. «Созданный на … стихи [Сологуба] вокальный цикл “Забытые песни” (ор. 45) образует диптих с написанной ранее сюитой-фантазией для арфы “Ликёлда – обитель сердца моего” (ор. 44). Приснившийся композитору мир с таинственным названием Ликёлда и фантастическая страна Ойле, описанная поэтом, оказались явлениями одного смыслового порядка» [7, с. 39].

Э. Патлаенко достаточно активно вмешался в концепцию Ф. Сологуба.

Из шести стихов он взял только пять, исключив четвертое стихотворение («Мой прах истлеет понемногу…»), в котором превалирует тема смерти. Из третьего стихотворения («Всё, чего нам здесь недоставало») он убрал вторую строфу «Мир земной вражда заполонила…», представляющую образ грешной

земли. Таким образом, вокальный цикл по сравнению с циклом поэтическим приобрел другое настроение и смысл. В нём исчезли мотивы грешного мира, а мир, полный радости, света и вечной красоты утвердился как единственно возможный.

Для усиления своей концепции он добавил внециклическое стихотворение «Доверься мне», написанное Ф. Сологубом в те же дни, что и основная часть «Звезды Маир».

В глубокий час молчания ночного
Тебе я слово тайное шепну.
Тогда закрой глаза, и снова
Увидишь ты мою страну.

Доверься мне опять, иди за мною,
На здешний мир не подымая глаз,
Пока объятый тихой мглою,
Полночный светоч не угас, –

И всё, о чем душа моя томится,
И для чего не надо слёз и слов,
Перед тобою загорится
В ночной стране безмолвных снов.

Это стихотворение несколько отличается от других стихов цикла. Здесь лирический герой не тяготится реальностью, у него есть близкий по духу человек, к которому он обращается с призывом довериться и увидеть вместе чудесную не имеющую названия страну.

Композитор поставил стихотворение «Доверься мне…» первым в цикле, и таким образом сразу создал камерную, интимную обстановку, в которой лирический герой открывает собеседнику самые сокровенные чувства, вызывающие томление его души. И что самое важное, для достижения идеального мира не обязательно умирать, можно просто погрузиться в сон. Мотив сна – это принципиально новый момент, который полностью перестраивает концепцию цикла Ф. Сологуба.

Благодаря введению этого стихотворения композитор исключил и тему одиночества. В композиционной последовательности Э. Патлаенко лирические герои сразу образуют пару и не расстаются на протяжении всего цикла. Важно заметить, что «Забытые песни» он посвятил своему близкому человеку – жене Ирине Вячеславовне Островской. Может быть, поэтому и убрал мотив одиночества.

Композитор озаглавил своё сочинение «Не звезда Маир», а «Забытые песни». Возможно, это название навеяно «сладкогласными и согласными песнями» земли Ойле. Почему они оказались забытыми, можно только догадываться. Предположим, что речь идёт о забвении, в которое повергается знание об ином мире. Оно актуализируется лишь когда бессмертная душа приобретает очередной телесный облик. Такую точку зрения высказала первая исполнительница цикла Г. Смирнова: «Согласно многим религиозно-философским представлениям, человеческая душа обладает глубинной памятью, в которой накапливается информация о событиях, происходивших в цепи прошлых её воплощений в разнообразных формах бытия. Отсюда и название, как бы символизирующее припоминание прошлой жизни или узнавание (предвидение) будущей» [5, с. 1]. Такая трактовка не противоречит и мировоззренческим установкам композитора.

Авторское начало проявилось и в том, как Э. Патлаенко называл части цикла. Лишь названия первого и второго романсов соответствуют первым строчками стихов (см.: приложение):

1. «Доверься мне…»
2. «На Ойле далёкой…»
3. «Предчувствие»
4. «Незримая ограда»
5. «Далёкий мир»
6. «Край вечной красоты»

По заголовкам частей можно проследить движение мысли автора: сначала герой призывает довериться ему и совершить путь в иной мир; затем этот мир получает свое описание; далее герой говорит о предчувствии скорого пути в этот мир; затем – о том, что именно там найдёт его душа, обретя «ограду от суетных страстей»; и, наконец, ещё одно описание «блаженного края вечной красоты» в противопоставлении к «грешной земле». Всё вместе ясно говорит об убеждённости автора в правильности избранного пути героя и оправданности его надежд.

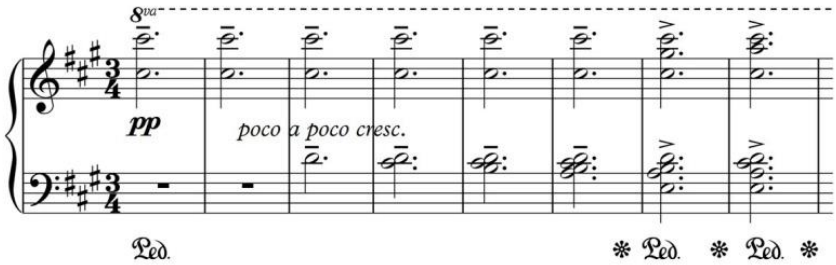
Проанализировав композиционную последовательность поэтических текстов в вокальном цикле «Забытые песни», можно заключить, что концепция композитора стала более светлой, позитивной. Э. Патлаенко вслед за Ф. Сологубом воспевает вечную жизнь в блаженстве и покое, при этом предельно нивелирует тему смерти и одиночества.

Анализ собственно музыкальной выразительности добавит аргументов в пользу правильности указанных смысловых трансформаций.

В первом романсе «Доверься мне**…**» (*Moderato*) сформулирована главная тема цикла – мечта о прекрасной стране – и намечен круг основных выразительных средств.

В фортепианном вступлении оформляется образ неземного мира: в высочайшем регистре в тихой динамике (*pp*) возникает педальный тон на звуке *cis* (V ступени *fis-moll*), дублированный в октаву (пример № 1), подобный далёкой звезде Маир, излучающей свет.

Пример № 1



С 3-го такта из него вырастает нисходящая последовательность красочных созвучий. Первоначально – это расширяющиеся в диапазоне секундовые наслоения (кластеры). С 7-го такта появляются септаккорды, но секундовые уплотнения в виде одиночных внедрённых тонов сохраняются. Октавные дублировки способствуют быстрому охвату диапазона: он расширяется до трёх октав (cis^2–cis^4). Фактурное развитие сопровождается динамическим нарастанием от *pp* к *ff*.

Благодаря высокому регистру и аккордам, содержащим «пространственные» интервалы (октавы, квинты, кварты) и узкие «колкие» секунды, создаётся волшебное, «хрустальное» звучание. Композитор погружает слушателя в фантастический мир «нездешней красоты».

Затем вступает певец соло. Для чего композитору потребовалось пение *a capella*? Можно предположить, что подобным приёмом он решил воспроизвести жанровые признаки сказания, и пение без сопровождения выполняет функцию зачина в начинающемся повествовании. В то же время композитор хотел создать доверительную обстановку. Начиная свой тихий монолог в характере *generoso e tenero* («благородно и нежно»), лирический герой хочет расположить к себе собеседника.

В основе вокальной мелодии – вальс. Выбор именно этого жанра можно объяснить следующим образом. Вальс характеризуется плавным, лёгким, кружащим движением. Кроме того, это – парный танец, с помощью которого создается ситуация приглашения к лирическому диалогу.

Мелодия имеет достаточно широкий диапазон в полторы октавы (h–fis^2). Она начинается с типичной лирической интонации восходящей малой сексты (V–III), которая заполняется поступенным нисхождением и последующим опеванием опорного тона *fis*. Это сочетание мотивов является традиционным для романсовой мелодики. Далее мы слышим достаточно напряженные скачки на октаву и септиму, что создаёт определенные трудности для исполнителя. Но

именно эти широкие интонационные ходы подчёркивают и придают особую выразительность поэтической фразе «слово тайное шепну».

Повторение второго предложения[3] проходит в более низком регистре, при этом мелодия немного изменяется: активный начальный ход на малую септиму заменяется мягким опеванием V ступени и восходящей квартой. Речь героя чуть успокаивается, при этом впервые появляется аккомпанемент, в котором восходящие октавные ходы и постепенно формирующееся созвучие с секундовыми «уплотнениями» позволяют вспомнить материал вступления, экспонировавшего образы Маира и прекрасной земли Ойле[4].

Во втором куплете партия фортепиано становиться более активной. На распеве слова «мглою» появляется аккорд из вступления, как напоминание о далёкой звезде. И это создает несоответствие между смыслом слова и его звуковым воплощением. С одной стороны, это может быть объяснено спецификой куплетно-вариационной формы, при которой мелодия, сформированная первой поэтической строфой, повторяется без изменения. С другой стороны, композитор таким приёмом создаёт смысловой контрапункт реальности и мечты.

На завершающем вокальную мелодию звуке у фортепиано появляется пульсация *staccato* на I ступени главной тональности *fis-moll*, которая вносит в развитие напряжённость. Возможно, композитор пытается передать состояние героя, его волнение и тревогу, которые выражены сильным биением сердца.

Третий куплет почти целиком проходит на фоне этого остинатного движения в басу. В то же время усиливается танцевальность мелодии за счёт появления кантиленной фразы в партии фортепиано, которая вторит мелодии певца как в дуэте. На словах «перед тобою загорится» пульсация ненадолго

[3] Куплет написан в форме периода из трёх предложений с тематической организацией а в в. Э. Патлаенко решил ещё раз произнести две последние, ключевые для всего цикла, строчки четверостишия: «Тогда открой глаза, и снова / Увидишь ты мою страну».

[4] Хотелось бы сразу сказать, что партия фортепиано в этом цикле играет особую роль. Она, как правило, будет представлять картинные образы далёкого мира.

прекращается (появляются выдержанные аккорды), но скоро возобновляется в более низком регистре. Слова «в ночной стране безмолвных снов» вновь звучат *a capella*.

Внезапно пульсация в партии солирующего фортепиано изменяется. Усиливается динамика (*subito ff*). Вместо повторяющегося звука *fis* появляется дублированная в октаву нисходящая секунда *cis-h*. Меняется ритм (если ранее подчеркивались все доли трёхдольного такта, то теперь только две первые) и штрихи (вместо *staccato* появляются акцентированные октавы). Композитор ускоряет темп в два раза и ставит ремарку *Vivo risoluto*. В результате этих преобразований звучание становится достаточно жёстким и даже грубым. Накопленная внутренняя тревога выражается и в чётко расставленных акцентах. Возникают ассоциации не только с биением сердца, но и пульсацией в голове во время сильного волнения и напряжения. Всё это происходит на фоне таинственно звучащего квинтаккорда. Необходимый художественный эффект достигается приёмом флажолета на фортепиано, когда беззвучное нажатие клавиш в очень низком регистре «заводится» активной атакой тона, входящего в обертоновый ряд баса, но в более высоком регистре.

Заканчивается романс вокализом певца, который звучит на фоне этой «космической» педали, похожего по тембру на орган. Герой как будто успокаивается, возможно, получив мысленное согласие партнёра. В самом конце вновь появляется «первозвук» *cis* в высоком регистре из вступления, перенося слушателя к светлому миру Ойле.

Изменения в аккомпанементе и сохранение вокальной мелодии указывают на то, что форма романса – куплетно-вариационная.

В работе композитора с поэтическим текстом подчеркнём следующие моменты. Ему важно чётко произнести весь тест Ф. Сологуба, поэтому он выбирает пение без сопровождения или минимально добавляет фортепианное звучание. Выразительными интонациями выделяет значимые для создания образа слова фразы. В некоторых случаях возникает контрапункт смыслов,

определённый ситуацией «двоемирия». В первом и последнем куплете Э. Патлаенко расширяет музыкальную строфу[5] для того, чтобы ещё раз произнести ключевые для понимания содержания строчки Ф. Соллогуба «Тогда открой глаза, и снова / Увидишь ты мою страну» и «Перед тобою загорится / В ночной стране безмолвных снов».

Изменения эмоционального тонуса в музыкальном произнесении поэтического текста создаются изменением мелодического рисунка, темпа, динамикой в границах от *pp* до *f*, а также сокращением размера инструментальной интермедии между куплетами.

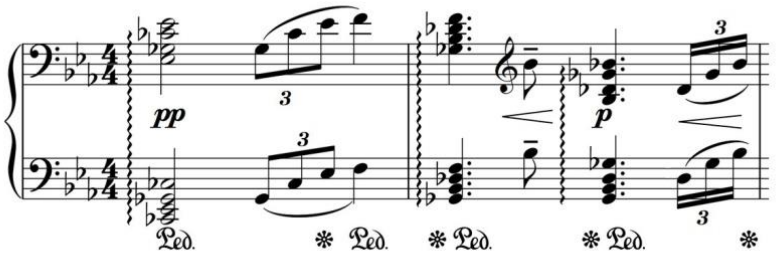
Во втором романсе «На Ойле далёкой» (Largetto) композитор детализирует музыкальный образ земли Ойле, где под звуки лир поются «сладкогласные песни».

В развёрнутом вступлении фортепиано подражает лире[6], изображая арпеджированными аккордами бряцание по струнам, фигурациями игру щипком (пример № 2). Композитор выбирает две звуковые модели – мажорное трезвучие и большой мажорный септаккорд. Красочная последовательность септаккордов обрамлена трезвучиями *Ces-dur* и *Es-dur*. В 7-м такте появляется ещё и трезвучие *G-dur*. Эти трезвучия находятся друг от друга на расстоянии большой терции. Э. Патлаенко использует мажорное трезвучие и большой мажорный септаккорд, фонизм которых во многом также определяет большая терция. Возможно, звучание этого интервала самого по себе и в аккордовых вертикалях привлекло внимание композитора и стало звуковой характеристикой создаваемого им бескрайнего, светлого мира под звездой Маир.

[5] Повторяет второе предложение периода с изменением аккомпанемента и мелодического рисунка вокальной партии.

[6] Мягкое, переливающееся звучание аккордов вызывает ассоциации со звуками арфы в сюите Патлаенко «Ликёлда – обитель сердца моего».

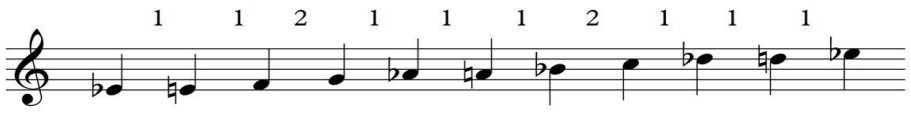
Пример № 2



Яркость выразительных средств, образная конкретность материала вступления позволяет считать его первой темой Ойле, точнее, «темой звучащих лир».

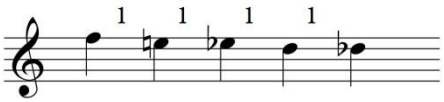
В процессе анализа выяснилось, что основу звуковой организации романса составляет модальная тональность с опорой на звуке *es*. Восхождение по звукам секстаккорда *Es-dur*, с которого начинается вокальная мелодия, настраивает на тональность, но это лишь в начале, в дальнейшем оказывается, что звуковысотную организацию миниатюры определяет оригинальный лад со следующей структурой: 1 1 2 1 1 1 2 1 1 1 (пример № 3).

Пример № 3

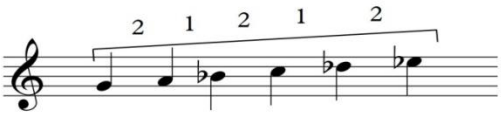


У этого лада достаточно богатые интонационные возможности. Патлаенко использует в мелодии следующие выборки: хроматические скольжения (пример № 4), обороты, построенные на последовательности тон-полутон (пример № 5), движение по целым тонам (пример № 6). Все они создают образ «нездешний», фантастический.

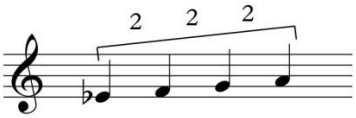
Пример № 4



Пример № 5



Пример № 6



Три поэтические строфы стали основой куплетно-вариантной формы (таблица № 1).

Таблица № 1

Разделы	Вст.	1 куплет		2 куплет		Вст.	3 куплет		Кода
Вокал		А	В	А	B_1		A_2	B_2	
Ф-но	*Тема лир*		*Тема блеска*	*Тема лир*	*Тема сияния Маира*	*Тема лир*		*Тема блеска*	*Тема вальса*
Такты	1-8	9–12	13-40	41-44	45-61	62-69	70-73	74-107	108-128

Особенность формы куплета задана несимметричной строфой Ф. Сологуба – 5 строк, организованные рифмовкой *a b a a b*. Патлаенко разбивает её на два неравных по масштабу раздела (предложения): *a b* и *a a b*. Первый раздел (А) написан в размере $^4/_4$ и темпе *Larghetto*, второй раздел (В) – в размере ¾ и темпе вальса (*Tempo di Valzer*).

Вокальную партию первого раздела композитор начинает стремительным восхождением в верхний регистр по звукам секстаккорда. Это восторженная интонация передаёт эмоциональное состояние лирического героя, создавшего в своем сознании землю Ойле. Дальнейшее движение мелодии, обрисовывающее звукоряд лада, речь о котором шла выше, террасообразно, она спускается от мелодической вершины f^2 до опорного тона es^1. Остановки на крупных длительностях и ферматах выделяют значимые слова «Ойле», «прекрасной», «любовь», «вся».

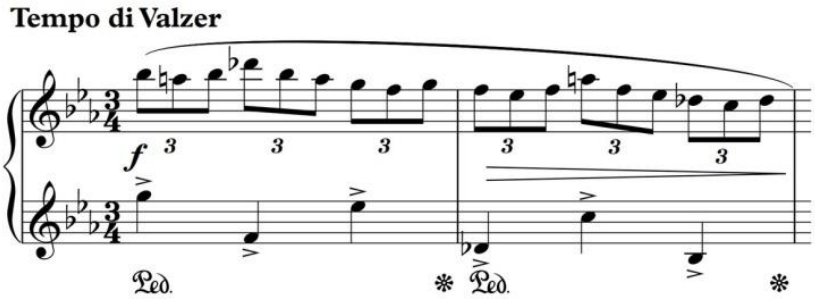
Аккомпанемент продолжает имитировать игру на лире: он представляет собой арпеджированное и тянущееся трезвучие *Es-dur*, развёрнутое в диапазоне 2,5 октав (Es–b^1). Оно непрерывно звучит на протяжении всего раздела (4 такта), обозначая ладовый центр. На фоне его хорошо слышны специфические ладовые обороты в мелодии.

Второй раздел куплета (B) характеризуется распевной мелодией. Её поступенное восходящее движение завершается восходящим же ходом на интервал уменьшенной кварты и только потом компенсируется нисходящим тритоном. Ритмические остановки происходят на таких словах, как «прекрасной» и «всё блаженство». Последнее слово подчеркнуто авторской ремаркой *Sostenuto subito*. Мелодия выходит на свою кульминацию в высокий регистр (f^2) в динамике *f*. После чего начинается движение вниз по звукам сначала целотоновой гаммы, а затем гаммы тон-полутон. Заканчивает первый куплет вокализом (7 тактов) на последней гласной слова «бытия». Переход от распевания текста к вокализу, представляющего собой медленное поступенное движение в диапазоне квинты b^1–es^1, создаёт эффект «бесконечного» звучания слова «бытия».

В фортепианной интермедии, предваряющей раздел B, появляется новый тематический материал – «тема блеска», – который сохранится и при вступлении голоса. В этой музыке присутствует вальсовое начало: композитору важно создать вращательное движение. В высоком регистре «переливаются»

триольные мелодические фигурации, а в нижнем голосе двухчетвертной мотив (нисходящий скачок на нону) противоречит трёхдольному такту. Возникает игра акцентов. Благодаря этому в нашем воображении создается образ волшебного свечения (пример № 7).

Пример № 7



Во втором куплете воплощён образ звезды Маир. Мелодический рисунок первого раздела A_1 сохранятся, изменяется лишь партия фортепиано. В ней появляются большие мажорные септаккорды из «темы лир». Но второй раздел (B_2) уже построен иначе. Мелодия передана от вокалиста в партию фортепиано, а над ней звучат трели и трелеобразные фигурации в третьей октаве. Это создаёт ещё одну образную характеристику волшебного мира – «сияние Маира». В это время в вокальной партии исполняется декламация последовательно на трёх звуках: *es*, *des*, *b*, расположенных в низком для певца регистре (первая и малая октавы). Композитор таким способом привлекает внимание и к самому поэтическому слову, к его смыслу, который передаётся в фортепианной партии.

Третий куплет предваряется точным повторением «темы лир», но вокальная партия раздела А вначале изменена: здесь нет того восторженного восхождения по звукам секстаккорда, хотя ритмический рисунок композитор сохранил. Он перенёс мелодию в нижний регистр, заменил активное восхождение тихой речитацией на звуке *b* и последующим покачиванием малой

терции *b–des*. В поэтическом тексте в это время идёт описание реки Лигой. А вот второй раздел повторяется в первоначальном виде. На этот раз благодаря ритмическим остановкам выделяет важные для создаваемого образа слова «Лигой», «покой», «Мир… мечты». На этот раз вокализ исполняется на последнем слоге слова «мечты», и завершающий звук *es* тянется не 3, а 9 тактов. При этом композитор создаёт динамическое усиление от *pp* до *f*. На фоне этого педального тона у фортепиано появляется новая тема вальса. Возможно, это намёк на то, о чём мечтает лирический герой.

Звуковой образ Ойле создаётся в этом романсе при помощи трёх тем, представленных только в партии фортепиано. Они воплощают разные грани образа далекой земли: её «сладкогласные» песни под «бряцанье лир», блеск и сияние звезды Маир. Первая из них выполняет не только иллюстративную задачу (игра на лирах), но и создаёт образ сказителя, начинающего своё повествование о дивном мире.

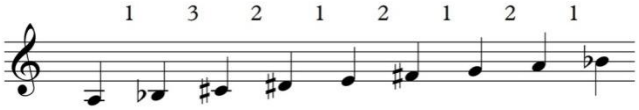
Вокальная партия благодаря характерным мелодическим оборотам, в основе которых особые ладовые интонации (тон-полутоновые, целотоновые, гемитоновые), передаёт таинственность и подчёркивает неземной характер происходящего.

Третий романс «Предчувствие» (Largo e rigoroso) связан с предыдущим не только благодаря ремарке *attaca*. Их объединяет общее созвучие, оригинальность которого достигается политональным эффектом: на бас *es* накладывается трезвучие *A-dur*. В дальнейшем оно развернётся по горизонтали и станет основой нового оригинального лада.

Первая строфа стихотворения мыслится композитором в функции вступления (зачина). Это смысловая преамбула, где говорится о скором переходе (смерти) из реального мира в мир Ойле. Раздел представлен как сольный речитатив *sotto voce*, в мелодии которого отсутствует тактовое деление. Безакцентная ритмика позволяет создать эффект свободного высказывания. При этом авторская ремарка указывает на медленный, но строго

выдержанный темп *Largo e rigoroso*. В построении мелодии широкого дыхания композитор использовал лад, звукоряд которого образован на основе гаммы тон-полутон: 1 3 2 1 2 1 2 1 (пример № 8).

Пример № 8



Неспешное мелодическое восхождение начинается от опорного тона *a*, доходит до мелодической вершины h^1, затем спускается до f^1. Второе крупное мелодическое построение начинается с вершины-источника c^2 и опускается к исходному тону. Образуется единая мелодическая волна в широком диапазоне большой децимы.

Весь комплекс выразительности придаёт музыке характер заклинания. Для чего потребовался эффект заклинания? Возможно, чтобы проникнув в подсознание собеседника, погрузить его в сон[7] и повести за собой.

По форме третий романс представляет сквозную композицию, в которой можно выделить вступление (зачин), исполняемый без сопровождения, два небольших тематически контрастных раздела и фортепианную постлюдию (таблица № 2).

Таблица № 2

Вокальная партия	А (зачин)		В	С	A^1	
Партия фортепиано		В		*Тема лир*		B^1 (постлюдия)
Такты	Отсутствует тактовое деление	1–2	3–7	Отсутствует тактовое деление		9–18

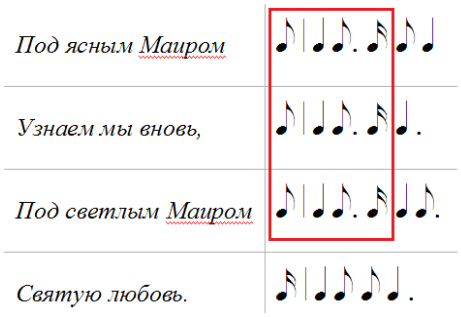
[7] Создаётся именно впечатление погружения в сон. Как отмечалось ранее, Э. Патлаенко переосмыслил трактовку Ф. Сологуба. Для него способ перехода в волшебный мир – не смерть героев, а изменение их сознания, введение в особое состояние.

Первый раздел В (тт. 1–7) открывает тема у фортепиано. Появляется размер ($^4/_4$) и ускоряется темп (*Andantino*). Композитор создаёт ещё одну новую тему волшебного мира. Мелодия в нижнем голосе активно начинает своё движение из большой октавы. Её активность создаётся пунктирным ритмом и разнонаправленными квартовыми и секстовыми скачками. Над ней появляется выразительная мелодическая фигурация, характеризующая светлый, невесомый мир Ойле. Она вместе с мелодией постепенно поднимается из малой октавы всё выше и выше и доходит до третьей октавы.

Певец вторит инструментальной мелодии. Вокальная мелодия в тихой динамике начинает своё восхождение от звука *а* и поднимается с усилением динамики до звука e^2.

Обращает на себя внимание трижды повторяющаяся ритмоформула с затактом и коротким пунктиром в начале каждой строки (схема № 1).

Схема № 1



Ритмоформула контрастирует свободному (импровизационному) высказыванию в зачине. В сочетании с подъёмом мелодии в высокий регистр создаётся эффект накопления энергии, усиливающейся активности.

В мелодической линии фортепианной партии ритмы меняются. Соединение выразительной мелодии в нижнем голосе и легкой фигурации, сочетающей секундовое движение с широкими скачками, позволяет определить новую грань земли Ойле. На этот раз Э. Патлаенко предлагает услышать «сладкогласные песни» в сопровождении переборов лир. Мелодические и

фигурационные линии устремлены в высокий регистр (в четвёртую октаву). Возникает ощущение перехода героя в верхний мир, он как будто взлетает, избавляясь от тяжести и бремени земного существования. Динамика усиливается от *p* к *ff*. Композитор повторяет ключевые слова *«святую любовь»*. В этот момент меняется размер с $^4/_4$ на $^5/_4$, пропадает аккомпанемент, мелодия останавливается на неустойчивом звуке *dis*.

Второй раздел (С) начинается с кульминационной точки – звука e^2 (*ff*). Возвращается безакцентная ритмика зачина, преобладают половинные длительности. Движение замедлено и лишено слышимой пульсации – всё это призвано изобразить мир без времени. Партия фортепиано целиком построена на несколько преобразованной «теме лир», экспонированной в предыдущем романсе. Величественная вокальная мелодия террасообразно спускается до звука *a*. Она проходит путь в широчайшем диапазоне дуодецимы (e^2 – *a*).

Образуется гигантская волна, которая объединяет оба раздела романса. Она начинается от *a* и возвращается к ней.

В постоянном интонационном обновлении важную роль играет последняя фраза раздела С «покажет Маир»[8]. Она в точности совпадает с интонацией окончания зачина «уйдём на Ойле». Повторение этой строки подчёркнуто отсутствием аккомпанемента и неожиданной сменой динамики до *ppp*. Возникает эффект репризы – возвращение к началу повествования.

Романс завершает фортепианная постлюдия. Она построена на фигурациях темы «сладкогласных песен». В её основе – нисходящая диатоническая секвенция, которая начинается в высоком регистре. Звено – восходящий мотив, содержащий мажорное, минорное или уменьшённое трезвучия. Секвенция движется вниз по квинтам. Созданная инерция нарушается после семи звеньев: мелодия начинает спускаться «ломаными» квартами, секстами, потом октавами, а длительности укрупняются с шестнадцатых до восьмых.

[8] Также как в зачине Э. Патлаенко повторяет последнюю строку четверостишия.

Романс завершается выдержанным диссонирующим аккордом, охватывающем диапазон в три октавы – от A_1 до a^1. Это трезвучие *A-dur* с двумя внедрёнными тонами.

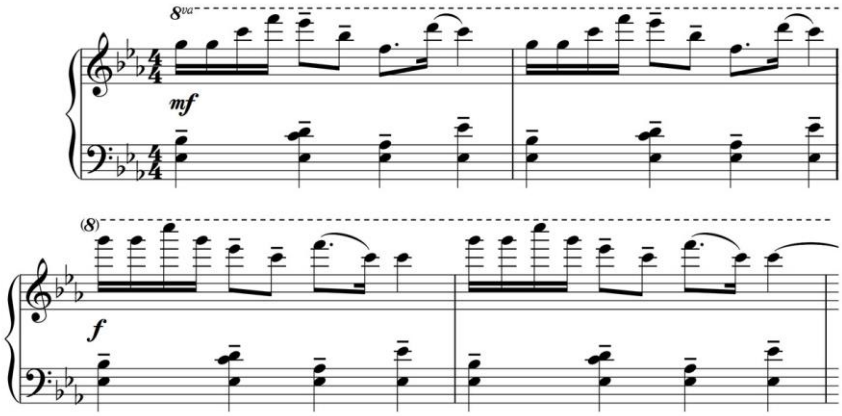
Благодаря тематической организации, регистровому плану, ритмическому контрасту создаётся впечатление перехода в другое семантическое пространство – с «грешной земли» в мир «блаженства и покоя, вечный мир свершившийся мечты», наполненный звуками лир и песен, благоуханием цветов.

В процессе анализа предыдущих романсов мы отмечали самостоятельность инструментальной партии, в которой возникал рельефный, тематический материал, воплощающий разные образные грани земли Ойле. Он был по большей части звукоописательным и не оформлялся в устойчивую структуру. В четвёртом романсе «Незримая ограда» (Andantino) впервые можно говорить о том, что в фортепианной партии возникает тема на основе периодичностей a a b b (1+1+1+1). Если все остальные лейтобразования, связанные с чудесным миром, были звукоизобразительными, то здесь возникает жанровая конкретность. Основа мелодии – незамысловатый наигрыш на духовом инструменте. В основе первого мотива движение по квартам: две кварты вверх и две кварты вниз, которое завершается напевной интонацией – восходящая большая секста и нисходящая большая секунда. Эта закруглённая интонация, завершённая на ладовой опоре *c*, придаёт инструментальной мелодии песенные черты. Но диапазон в объёме ундецимы, широкие интервальные скачки, очень высокий регистр (задействованы третья и четвёртая октавы) говорят о том, что эта мелодия предназначена для инструмента.

Ритмоформула, точные повторы фраз, остинатное сопровождение – всё это вызывает ассоциации с механическим музыкальным инструментом типа музыкальной шкатулки.

В основе остинатного аккомпанемента – красочный плагальный оборот. Выразительность придаёт то, что трезвучия даются без терции: тоника показана либо квинтой, либо октавой. Композитор не стал использовать терцовый тон для подчёркивания квартового движения в мелодии. Субдоминанта представлена квартсекстаккордом с внедрённой секундой к терцовому тону, что придаёт не меньшую яркость инструментальной мелодии (пример № 9).

Пример № 9



Далее на том же остинатном басе вступает певец, и начинается другая песня – человеческая. Она написана в куплетной форме. Миниатюрный куплет представляет собой период с расширением (2+4).

В основе этой песни – очень естественные кантиленные интонации. Ритмоформула подчёркивает простоту, но в то же время повторяющийся ритм усиливает выразительность оборотов звуковысотной линии. Мелодия явно ориентирована на фольклорные образцы, поскольку ладовой основой выступает переменный лад *c эолийский*/*es ионийский*. Композиторская ремарка к вокальной партии *soavemente* («мягко, нежно») ещё более конкретизирует характер исполнения. Новая грань волшебного мира акцентирует его безмятежность и «безгрешность», свойственные лишь времени безоблачного

детства. Становится понятным, почему композитор создал в инструментальной теме вступления образ музыкальной игрушки.

В восьмом такте вокальной партии остинатный аккомпанемент сменяется знакомым созвучием из «темы лир». Но теперь они разрослись до нонаккорда, образованного путем добавления малой терции к большому мажорному септаккорду.

В завершении песенки вновь появляется тема музыкальной шкатулки. Это обрамление создаёт необходимый композитору для раскрытия главной идеи стихотворения эффект «ограды от суетных страстей», в которой так нуждается лирический герой.

В четвёртом романсе композиция впервые выстраивается как чередование двух структурно оформленных построений – темы музыкальной шкатулки и основной песенной темы. Искусственность, нереальность первой из них создана высоким регистром, остинатностью, преобладающими квартовыми интонациями, естественность второй – удобным для обычного человеческого голоса средним регистром, терцовыми интонациями, разнообразными мелодическими оборотами на основе ритмоформулы, заданной поэтическим размером. Троекратный повтор инструментальной темы, которую можно рассмотреть и как припев, придаёт форме романса черты рондальности: А В А В А.

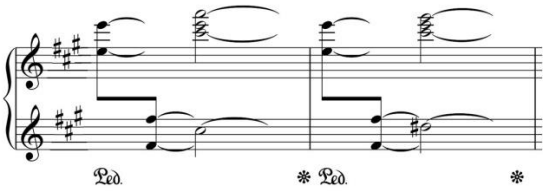
По жанру пятый романс «Далёкий мир» (Moderato) близок к гимнической песне. Если в начале цикла в творческое задание композитора входило создание образа чудесного мира, показ его великолепия и фантастичности, то здесь лирический герой от первого лица воспевает землю Ойле, освещённую звездой Маир.

Изменение установки ярче всего проявилось в трактовке фортепиано. Мы отмечали в предыдущих романсах, что основные звуковые характеристики земли Ойле были сконцентрированы в инструментальной партии. Это были яркие тематические образования, чаще всего звукоизобразительного характера,

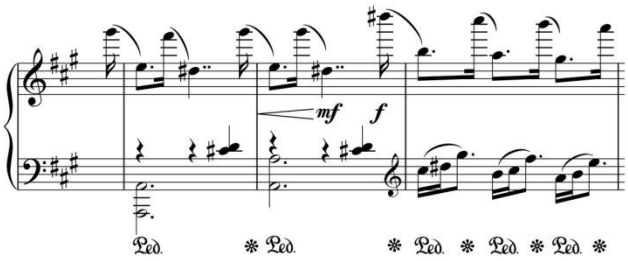
выполнявшие помимо аккомпанирующей роли и функцию, разъясняющую смысл поэтического текста. В этом романсе партия фортепиано в большей степени – сопровождение, которое уже не рисует живописных картин далекого мира Ойле. Но это сопровождение не выходит и за границы той выразительности, которую композитор использовал ранее. Фортепиано вновь имитирует щипковый инструмент, его разнообразные фигурации могут быть рассмотрены как варианты игровых фигур, характеризующих игру на лире. На протяжении всего романса в инструментальной партии сохраняется специфическая звучность, которую можно определить как звончатость (пример № 10).

Пример № 10

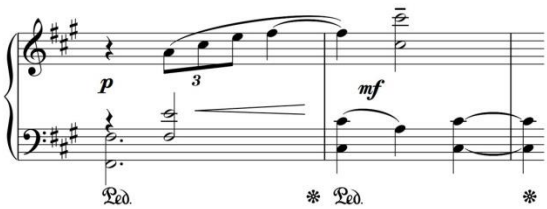
а)



б)



в)



О принадлежности к песне говорит и мелодия, для которой характерны органичность и выразительность интонаций[9]: сравнительно небольшой диапазон (*fis*^{1}–*gis*^{2}), преобладающий средний регистр, поступенное движение, закруглённые фразы, удобные для исполнителя.

И всё же это не просто песня, а гимн нереальному миру. В процессе анализа поэтического цикла Ф. Сологуба отмечались некоторые древнегреческие аналогии, в частности, ассоциации с религиозными ритуалами. Э. Патлаенко в этом романсе создаёт образ древнегреческого гимна, используя сформировавшиеся в ту эпоху лады – дорийский и лидийский. Уровень необходимого для торжественной песни эмоционального тонуса композитор изменяет от куплета к куплету. Наиболее восторженными оказываются второй и четвёртый куплеты, в которых мелодия поднимается в более высокий регистр. Её поддерживает и аккомпанемент. Во втором куплете его звончатость за счёт громкой динамики, высочайшего регистра и синкопы в фигурационной ячейке (см.: пример № 10 б) достигает наибольшей яркости. В четвёртом куплете, кульминационном для романса, возвращаются арпеджированные септаккорды «темы лир» охватывающие «вселенский» диапазон в три октавы (*G*–*g*^{2}). Сила звучания вызывает ассоциации с оркестром, собранном из лир.

На жанр песни указывает и форма куплета – квадратный период повторного строения.

Рассмотрим подробнее композицию. Форма романса – куплетно-вариантная (таблица № 3).

Таблица № 3

Разделы	Вст.	1 куплет	2 куплет	Интер.	3 куплет	4 куплет	Кода	Постлюдия
Вокал		A	A_1		A	C	C_1	
Ф-но	B	B_1	B_2	B_3	B_3	*Тема лир*	D	B_4
Такты	1–12	13–28	29–41	42–45	46–67	68–87	88–104	105–130
Лад		Fis дор.	A лид. – cis эол.		Fis дор.	G лид.	fis-moll	

[9] Эти качества роднят пятый романс с предыдущим.

Композитор чётко обозначил четыре куплета. На процесс формообразования влияет их ладогармоническая организация: первый куплет полностью написан в *fis дорийском*; второй куплет начинается в *a лидийском*, но затем модулирует в *cis эолийский*; третий куплет снова написан в *fis дорийском*; четвёртый – в *g лидийском*. Таким образом, мы видим, что первый куплет, с точки зрения ладогармонического устройства, стабильный. Второй куплет менее устойчив, там происходит модуляция. Третий куплет также имеет стабильный лад, в четвёртом композитор впервые меняет звуковой состав звукоряда, и музыкальный материал организуется в *g лидийский*. В небольшой коде, при повторе поэтического текста четвёртого куплета, Э. Патлаенко кардинальным образом меняет звуковысотную структуру и из натуральных ладов переходит в тональность *fis-moll*, отмечая таким образом переход в другое смысловое пространство – в мир реальности.

Нами была обнаружена ещё одна достаточно интересная композиционная закономерность. Музыкальные разделы тяготеют к объединению в пары: первый – второй и третий – четвёртый куплеты. Образованию крупных музыкальных строф способствует разделяющая их инструментальная интермедия (см.: таблица № 3). Более того, первый и третий куплеты на уровне вокальной мелодии повторяются. А вот второй и четвёртый обновляются и, с точки зрения ладогармонического строения, создают зону неустойчивости, что также усиливает тенденцию к образованию крупных строф.

В конце романса Э. Патлаенко вводит повтор поэтического текста. При этом он принципиальным образом меняет инструментальное сопровождение: полностью исчезает тип звучания, который сопровождал предыдущие куплеты. Он уже не вызывает ассоциации с лирами не по составу, не по регистру. Впервые динамический уровень достигает предела звучащей тишины – *ppp*. Появляется аккомпанемент, очень похожий на вальсовый: бас – аккорд – пауза, с функциональной гармонией, характерной для тональности: T S (II_{53}, II^{b}_{53}, VI_{53}) D T. После гимнических, возвышенных

разделов этот эпизод возвращает героя в реальность, на грешную землю, сохраняя прекрасный мир лишь в его воспоминаниях. Указание композитора к исполнению этого небольшого раздела *sotto voce* вносят долю отстранённости и механистичности в произнесении текста.

Заканчивается этот эпизод «зависанием» в течение девяти тактов на звуке *fis*[1]. И на фоне его затухания в аккомпанементе вновь появляется октава в верхнем регистре на звуке *cis*, напоминающая о начале первого романса. В басу одновременно композитор даёт октаву на звуке *a*, таким образом выстраивается большая терция, которая, как уже отмечалось, играет важную конструктивную роль и становится строительной ячейкой для звукового воплощения образа бескрайнего, безбрежного мира. Таким образом создаётся композиционная арка с началом цикла.

Романс «Далёкий мир» по существу становится финалом всего цикла, хвалебной одой земле Ойле. Заканчивается он фортепианной постлюдией, построенной на переборах пентахорда *cis–d–fis–gis–a* в партии фортепиано. Затем, собирая звуки по вертикали, Э. Патлаенко выстраивает созвучие, напоминающее то, с которого начался цикл. Далее начинается переход к последнему романсу – всё созвучие смещается на полтора тона и опирается на бас *b*. Этот звук станет новой опорой – тоникой тональности *b-moll*.

Шестой романс «Край вечной красоты» (*Lento intimo*) исполняется сразу после пятого не только из-за композиторского указания *attacca subito*, его вокальная партия начинается на фоне затухающего звучания последнего аккорда. Функция этого романса – эпилог, послесловие всего цикла. Происходит возвращение к исходному состоянию. Очередной раз композитор прибегает к исполнению *a capella*, возможно, чтобы подчеркнуть то, что герои возвращаются из своих мечтаний на грешную землю.

Подтверждает это и звуковысотная организация: композитор, как и в первом романсе, использует тональную организацию, только теперь это новая для цикла тональность *b-moll*. На протяжении XIX–XX веков за ней

закрепилась трагическая семантика, во многом заданная траурным маршем Ф. Шопена из его второй фортепианной сонаты. Возможно, с её помощью показывает невозможность реализации счастья на этой земле. Чтобы не внести излишнего контраста в цикл, композитор использует все виды минорного лада, делая акцент на его мелодической разновидности. В разных интонационных оборотах варианты VI и VII ступеней высветляют или омрачают звучание мелодии.

Заключительная миниатюра по форме представляет сложный период (16 тт.). Начало каждой поэтической строчки (малого предложения) начинается с распева тонического трезвучия, далее подчеркнув опеванием промежуточную вершину (в каждом случае разную), мелодия поднимается к своей основной высоте, и далее происходит спуск. Образуются четыре крупные волны широкого диапазона $b–es^2$, $b–ges^2$, $b–es^2$, $c^1–f^2$. Подобное строение мелодии вызывает ассоциации с раскачиванием на волнах и, одновременно, заклинанием. Словно волны реки забвения Леты поглощают воспоминания о прекрасных песнях, звучавших на Ойле. В подтверждение подобной трактовки в 7-м такте во время распевания слова «Лигойские» единственный раз включается фортепиано с кратким, но очень звонким фигурационным пассажем в высоком регистре – минутным воспоминанием о придуманном счастье.

Так завершается музыкальное повествование о чудесном мире, придуманном Ф. Сологубом и воплощённом в музыке Э. Патлаенко.

Анализ выявил закономерности в показе композитором поэтического двоемирия – основы лирического сюжета «Звезды Маир» Ф. Сологуба. Один из таких приёмов – драматургическое обособление участников ансамбля. Так, эпизоды, которые исполняются *a capella*, явно повествуют от лица героя, находящегося в тот момент в «здешнем» мире. В фортепианной партии выстраивается тематический комплекс, характеризующий с разных сторон фантастический мир. Все его темы объединяет высокий регистр, особые виды звукоизобразительной фигурации. «Тема лир» вообще становится лейтмотивом

всего цикла за счёт яркости выразительных средств и образной конкретности материала.

При описании партии фортепиано мы неоднократно сравнивали её звучание с имитацией различных музыкальных инструментов, и, скорее всего, это осознанное решение композитора. Патлаенко – композитор-симфонист, который хорошо слышит инструменты и оркестровые краски, использование которых является важным средством для передачи задуманного.

Идея двоемирия раскрывается композитором и через тональный план «Забытых песен» (таблица № 4).

Таблица № 4

«Доверься мне…»	«На Ойле далёкой»	«Предчувствие»	«Незримая ограда»	«Далёкий мир»	Край вечной красоты
Moderato	Largetto	Largo e rigoroso	Andantino	Moderato	Lento intimo
fis-moll	*Es искусств. лад*	*A искусств.лад*	с эолийский /Es иониский	*Fis дорийский*	*b-moll*

Все эпизоды, в которых герой находится в реальном, земном мире, написаны в тональности (*fis-moll* и *b-moll*). А вот верхний мир обрисовывается в искусственных и семиступенных диатонических ладах. Причём обращение к греческим ладам характеризует композитора как человека высокой эрудиции, хорошо знающего европейскую литературу и искусство в целом. Он органично воплотил услышанные у Ф. Сологуба ассоциации с Древней Грецией. Во втором и третьем романсах он использует искусственные лады, которые сам сочинил, а в четвёртом и пятом романсах естественно переходит к ладам древнегреческим.

Образ эпического сказителя – свидетеля некогда происходившего – наряду с лирическим героем формируется как в вокальной партии, так и у фортепиано. Речь идёт о сольных зачинах в первом, третьем и шестом романсах, фортепианных фигурациях, изображающих звучание гимнических

аккордов на лирах. По сути, цикл Э. Патлаенко «Забытые песни» является одновременно и лирическим монологом героя, и сказанием об Ойле. Придуманный поэтом мир в музыкальной интерпретации приобрёл значение мифа.

Литература

1. Гомер. Одиссея / пер. с древнегреч. В. А. Жуковского; коммент. и слов. С. Ошерова. СПб.: Азбука-классика, 2008. 413 с.
2. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра. Исследование / Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2007. 239 с.
3. Недошивин В. М. Прогулки по Серебряному веку: Санкт-Петербург. М.: АСТ: Астрель, 2010. 509 с.
4. Патлаенко Эдуард Николаевич // Композиторы и музыковеды Карелии / авт.-сост.: О. А. Бочкарева, Н. П. Хилько. Изд. 3-е, испр. и доп. Петрозаводск, 2009. С. 63–67.
5. Смирнова Г. В. Вступительная статья // Э. Патлаенко. Забытые песни: вокальный цикл на стихи Ф. Сологуба для голоса и фортепиано ор. 45. СПб: Композитор, 2002. С. 1.
6. Смирнова Г. В. Новая вокальная музыка Э. Н. Патлаенко // Музыка в Карелии: Научный и практический опыт XX века: материалы юбилейной научной конференции, 20 июня 2000 г. Петрозаводск, 2000. С. 51–53.
7. Хилько Н. Под знаком рыб: [о карельском композиторе Э. Н. Патлаенко] // Музыкальная академия. 2011. № 2. С. 38–42.
8. Ходасевич В. Ф. Сологуб // Ходасевич В. Ф. Некрополь: Воспоминания. М.: Сов. писатель: Олимп, 1991. URL: http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0020.shtml.

References

1. Gomer. *Odisseja* [The Odyssey]. transl. from ancient Greek by V. A. Zhukovsky; comment. and words by S. Osherov. St. Petersburg: Azbuka-klassika, 2008. 413 p.
2. Korobova A. G. *Pastoral' v muzyke evropejskoj tradicii: k teorii i istorii zhanra. Issledovanie* [Pastoral in the music of European tradition: to the theory and history of the genre. Study]. Ural'skaja gos. konservatorija im. M. P. Musorgskogo. Ekaterinburg, 2007. 239 p.
3. Nedoshivin V. M. *Progulki po Serebrjanomu veku: Sankt-Peterburg* [Walks in the Silver Age: St. Petersburg]. Moscow: AST: Astrel', 2010. 509 p.
4. Patlaenko Jeduard Nikolaevich [Patlaenko Eduard Nikolayevich]. *Kompozitory i muzykovedy Karelii* [Composers and musicologists of Karelia]. Authors and compilers: O. A. Bochkareva, N. P. Hil'ko. [3rd edition, revised and edited]. Petrozavodsk, 2009, pp. 63–67.

5. Smirnova G. V. Vstupitel'naja stat'ja [Introductory article]. *Je. Patlaenko. Zabytye pesni: vokal'nyj cikl na stihi F. Sologuba dlja golosa i fortepiano op. 45* [E. Patlaenko. Forgotten songs: a vocal cycle on F. Sologub's verses for voice and piano op. 45]. St. Petersburg: Kompozitor, 2002, p. 1.
6. Smirnova G. V. Novaja vokal'naja muzyka Je. N. Patlaenko [New vocal music by E. N. Patlaenko] *Muzyka v Karelii: Nauchnyj i prakticheskij opyt HH veka: materialy jubilejnoj nauchnoj konferencii, 20 ijunja 2000 g*. [Music in Karelia: Scientific and practical experience of the 20th century: Proceedings of the jubilee scientific conference, June 20, 2000]. Petrozavodsk, 2000, pp. 51–53.
7. Hil'ko N. Pod znakom ryb: (o karel'skom kompozitore Je. N. Patlaenko) [Under the sign of Pisces: (about the Karelian composer E. N. Patlaenko)]. *Muzykal'naja akademija* [Music Academy]. 2011. No. 2, pp. 38–42.
8. Hodasevich V. F. Sologub [Sologub]. *Hodasevich V. F. Nekropol': Vospominanija* [Khodasevich V. F. Necropolis: Memoirs]. Moscow: Sov. pisatel': Olimp, 1991. URL: http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0020.shtml.

Приложение

Ф. Сологуб Цикл «Звезда Маир»	**Тема стихотворения**	**Э. Патлаенко «Забытые песни»**	**Тема романса**	**Названия романсов**
		«Доверься мне»	Экспозиция земных героев (он и она), сон как способ перехода	«Доверься мне»
«Звезда Маир сияет надо мною...»	Идеальный пейзаж	«На Ойле далёкой»!	Идеальный пейзаж	«На Ойле далёкой»
«На Ойле далёкой и прекрасной...»	Идеальный пейзаж	«Мы скоро с тобою…»	Сон как способ перехода	«Предчувствие»
«Всё, чего нам здесь недоставало...»	Оппозиция миров	«Бесстрастен свет с Маира»	Идеальный пейзаж	«Незримая ограда»
«Мой прах истлеет понемногу...»	Смерть как способ перехода героя	«Звезда Маир сияет надо мною...»	Идеальный пейзаж	«Далёкий мир»
«Мы скоро с тобою...»	Способ перехода вдвоем	«Всё, чего нам здесь недоставало...»	Герои достигли идеального мира, блаженный покой	«Край вечной красоты»
«Бесстрастен свет с Маира...»	Пейзаж с героем			