

Л. Н. ЯДЛОВСКАЯ*Белорусский государственный педагогический университет
им. Максима Танка (Минск)***БАСНИ И. КРЫЛОВА В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ И ХОРОВОМ
ТВОРЧЕСТВЕ А. ГРЕЧАНИНОВА**

Статья посвящена литературному наследию выдающегося русского поэта и драматурга Ивана Андреевича Крылова (1769–1844), нашедшему весьма широкое претворение в отечественной музыке. Исследователь отмечает, что композиторов последней четверти XVIII – начала XIX столетий (Е. Фомин, К. Кавос) привлекали драматические произведения и оперные либретто И. Крылова, тогда как романтическая эпоха открыла для разнообразных музыкальных воплощений его басни. В настоящее время известно более тридцати произведений на крыловские басенные тексты и сюжеты, принадлежащих к различным жанрам (песня, романс, хоровая и ансамблевая миниатюра, вокальный цикл для голоса в сопровождении фортепиано или оркестра, детская и «взрослая» опера). Видное место в этом ряду занимают сочинения А. Гречанинова, датируемые 1902–1904 годами. В статье указывается, что именно вокальные опусы на стихи И. Крылова явились первыми «пробами пера» А. Гречанинова в сфере музыкального юмора и сатиры, предопределившими стилистику его позднейших комических опер. Выявляются наиболее значимые творческие опыты композиторов-предшественников, оказавших воздействие на «крыловские» опусы А. Гречанинова («Басни в лицах» В. Ребикова, «шуточные» хоры и вокальные ансамбли С. Танеева на слова Козьмы Пруткова). Рассматривается специфика индивидуального воплощения басенных текстов И. Крылова, характерная для камерно-вокального и ансамблево-хорового творчества А. Гречанинова и определяемая российским музыковедом Ю. Паисовым как «музыкальная аллегория». Обозначаются важнейшие принципы организации «музыкально-аллегорических» текстов композитора в условиях дуэта «голос – фортепиано» и смешанного квартета (хора) а cappella.

Ключевые слова: И. Крылов, басенное наследие, А. Гречанинов, «Четыре басни И. Крылова» ор. 33 для голоса и фортепиано, «Две басни И. Крылова» ор. 36 для вокального квартета, «музыкальная аллегория».

Для цитирования: Ядловская Л. Н. Басни И. Крылова в камерно-вокальном и хоровом творчестве А. Гречанинова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 138-143.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_138

L. YADLOVSKAYA*Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University (Minsk)***FABLES BY I. KRYLOV IN A. GRECHANINOV'S CHAMBER VOCAL
AND CHORAL WORK**

The article is devoted to the literary heritage of the outstanding Russian poet and dramatist Ivan Krylov (1769–1844), which found a very wide implementation in Russian music. The researcher notes that the composers of the last quarter of the 18th – early 19th centuries (E. Fomin, C. Cavos) were attracted by the dramatic works and opera librettos of I. Krylov, while the romantic era opened up his fables for various musical incarnations. Currently, more than thirty works are known based on I. Krylov's fable texts and plots belonging to various genres (song, romance, choral and ensemble miniature, vocal cycle for voice accompanied by piano or orchestra, children's and "adult" opera). A prominent place in this series is occupied by the works of A. Grechaninov, dating from 1902 to 1904. The article points out that it was precisely the vocal opuses on the verses of I. Krylov that were the first "tests of the pen" by A. Grechaninov in the field of musical humor and satire, which predetermined the style of his later comic operas. The most significant creative experiences of the predecessor composers who influenced "Krylov's" opuses by A. Grechaninov ("Fables in faces" by V. Rebikov, "comic" choirs and vocal ensembles by S. Taneev to words

from Kozma Prutkov) are revealed. The specificity of the individual embodiment of I. Krylov's fable texts which is characteristic of A. Grechaninov's chamber-vocal and ensemble-choir creative work and defined by the Russian musicologist Yu. Paisov as a "musical allegory" is considered. The most important principles of organizing the "musical-allegorical" texts of the composer in terms of the duet "voice – piano" and the mixed quartet (choir) a cappella are indicated.

Keywords: I. Krylov, fable heritage, A. Grechaninov, "Four Fables by I. Krylov" Op. 33 for voice and piano, "Two Fables by I. Krylov" Op. 36 for vocal quartet, «musical allegory».

For citation: *Yadlovskaya L. Fables by I. Krylov in A. Grechaninov's chamber vocal and choral work // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 2. Pp. 138-143.*

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_138

Литературное наследие Ивана Андреевича Крылова (1769–1844) весьма широко и разнообразно представлено в русской музыке. В течение двух столетий к произведениям И. Крылова обращались выдающиеся отечественные композиторы: Евстигней Фомин и Катерино Кавос, Антон Рубинштейн и Цезарь Кюи, Александр Гречанинов и Виктор Ребиков, Дмитрий Шостакович и Александр Чайковский. При этом на рубеже XVIII–XIX столетий прославленные мастера в основном проявляли интерес к творчеству И. Крылова – драматурга и оперного либреттиста («Американцы» Е. Фомина, «Илья-богатырь» К. Кавоса); позднее, в романтическую эпоху, обозначилось безоговорочное доминирование крыловских басенных текстов и сюжетов. Названная тенденция выглядела вполне закономерной: современниками единодушно отмечались «...такие основополагающие качества басен Крылова, как естественность и свежесть изложения, обилие острых шуток, универсальность и аллегоричность событийного ряда» [1, с. 29]. Кроме того, целый ряд широко известных поэтических миниатюр, принадлежащих И. Крылову (в общей сложности, более десятка), обнаруживал явные связи с музыкой¹.

Возрастная адресация вновь создаваемых музыкальных произведений на басенные тексты И. Крылова представлялась в XIX столетии вполне самоочевидной. «Политическая и философская направленность многих басен, их социально-исторический контекст предполагают обращение, прежде всего, к взрослой аудитории. Усложняет восприятие текстов и стремление автора отобразить современную ему картину мира сквозь призму используемых метафор и иных литературных приемов», – констатирует современный отечественный исследователь [1, с. 29]. Вплоть до середины 1890-х годов камерно-вокальные и хоровые опусы на тексты крыловских басен воспринимались как образцы «музыкального юмора» и «остроумной» характерности изобразительного плана². Однако в дальнейшем обнаружившийся инте-

рес к литературному наследию И. Крылова со стороны отечественной школьной дидактики способствовал акцентированию других значимых аспектов: привлекательности для восприятия юными читателями (ясное и краткое «преподнесение» сюжета, доступный и непритязательный язык повествования, умелое привлечение сказочных мотивов), очевидного тяготения к театрализации (присутствие рельефно очерченных персонажей и мизансцен, преобладание действенности над «статичными» рассуждениями и переживаниями), прямоты высказываемого нравственного резюме «от автора». Исходя из этого, композиторы предоктябрьского периода, непосредственно связанные с образовательной практикой (А. Рубец, В. М. Орлов, В. Ребиков, С. Гилев, В. Хавкин и др.), периодически обращались к басням И. Крылова, что благоприятствовало ярко выраженному смещению последних в сферу всеобщего педагогического репертуара.

Сказанное выше позволяет современным исследователям по-разному оценивать появление «крыловских» сочинений в вокально-хоровом творчестве А. Гречанинова первой половины 1900-х годов. Например, И. Ямпольский утверждает, что «Две басни», ор. 36 (1905), адресованные «...смешанному вокальному квартету или хору а cappella, хотя и рассчитаны на исполнение взрослыми, стилистически примыкают к созданным в те же годы детским и школьным хоровым циклам. Они относятся к той области русской хоровой литературы начала нынешнего века, возникновение которой было связано с созданием репертуара для школьного музыкального образования» [2, с. 244–245]. Именно специфическим предназначением «Двух басен», по мнению И. Ямпольского, объясняется индивидуальный композиторский подход к избранным текстам. Подобно «Басням в лицах» В. Ребикова (1900–1902), именованным «сценами для детей», в ансамблевом «диптихе» А. Гречанинова «...мягкий лиризм... как бы сглаживает сатирические "углы" поэзии Крылова, часто придает

не свойственный ей “незлобивый”, а иной раз и пасторальный характер. <...> Гибкость декламации, в которой ощутимо влияние напевности народной песни, свежесть гармонического языка, мастерски выписанная хоровая фактура и, вместе с тем, простота изложения отличают эти камерные вокальные ансамбли Гречанинова» [Там же]. Исходя из этого, цитируемый исследователь склонен разграничивать «крыловские» опусы Гречанинова: «В более сложном музыкальном преломлении даны его “Четыре басни” для голоса и фортепиано. Некоторым из них... присущи мелодическая закругленность, романсовость. Отметим характерное для всех этих пьес – изобретательно и красочно разработанную фортепианную партию» (курсив мой. – Л. Я.) [Там же, с. 245].

В монографическом очерке О. Томпаковой, напротив, акцентируются некие социально-обличительные истоки названных произведений: «Свободолюбивые мотивы звучат... в сатирических “Баснях” Гречанинова на стихи И. А. Крылова ор. 36 (осмеяние царского суда, булыгинской думы и т. д.). <...> Эти сочинения находились в одном русле с известными опусами Римского-Корсакова (“Дубинушка”, обработка для оркестра с хором) и Глазунова (“Эй, ухнем”, обработка для оркестра)» (курсив мой. – Л. Я.) [3, с. 63]. Позднее исследователем упоминаются «...ярко характеристичные музыкальные зарисовки в “Баснях” ор. 33 и 36 на стихи И. А. Крылова, восходящие к традициям А. С. Даргомыжского» (курсив мой. – Л. Я.) [Там же, с. 114]. Согласно приведенному комментарию, в «крыловских» опусах А. Гречанинова утверждается фактически единый подход к прочтению словесных текстов с позиции «музыкальной сатиры».

Разумеется, в каждом из представленных выше исследовательских толкований могут быть обнаружены уязвимые положения и видимые противоречия. С одной стороны, едва ли уместно приписывать композитору, чаще всего избегавшему «революционной позы», да и в целом далекому от политики, несомненную склонность к «обличительному» пафосу, к тому же при отсутствии каких-либо внешних причин³. Вот почему ярко выраженная камерность «Басен» чрезвычайно далека от вокально-оркестровых и симфонических обработок «бунтарских» народных песен типа «Эй, ухнем» или «Дубинушка», и т. п. С другой стороны, образно-эмоциональная палитра «крыловских» опусов далеко не исчерпывается лирикой «пасторального» характера (равно как и сами басни И. Крылова не замыкаются в жанровых рамках «сатиры на злобу дня»⁴). Да и тезис о близости двух смешанных квартетов ор. 36 к «детским школьным хоро-

вым циклам» едва ли может быть воспринят без оговорок: «...в музыке для детей композитором, естественно, не ставились те образно-смысловые задачи, которые неотъемлемы от жанра вокальной пьесы-басни» [5, с. 444]. По-видимому, не только истоки конкретных авторских замыслов, но и важнейшие особенности воплощения последних должны рассматриваться с учетом эволюции индивидуального стиля А. Гречанинова на протяжении первой половины 1900-х годов.

Прежде всего, надлежит заметить, что «крыловские» романсы и вокальные ансамбли явились для их создателя первыми опытами художественного постижения и воссоздания области комического в музыке. Как отмечает Ю. Паисов, указанная проблема не ограничивалась «омузыкаливанием» определенных словесных текстов: речь шла «...о расширении образного диапазона... творчества в целом... с помощью соответствующих поэтическому содержанию музыкальных приемов – специфичных выразительных средств пародии, сатиры, юмора. <...> Указанная линия не исчерпывалась у Гречанинова миниатюрами на тексты Крылова, но продолжала развиваться в других формах и жанрах, вплоть до последней его оперы “Женитьба” по Н. Гоголю» [5, с. 342, 444]. Естественно, последовательное освоение этих «форм и жанров» подразумевало некий диалог с предшественниками – выдающимися отечественными композиторами второй половины XIX – начала XX столетия. При этом весьма обширное «музыкально-сатирическое наследие» А. Рубинштейна⁵ и А. Даргомыжского, А. Бородина и М. Мусоргского было воспринято А. Гречаниновым крайне избирательно. Во-первых, композитор по существу отказался от использования звукоподражательных приемов, считавшихся до тех пор самоочевидными в музыкальном воплощении «неантропоморфных» персонажей, и заметно ограничил роль изобразительности как составляющей музыкально-сатирического повествования. Во-вторых, утвердившееся ранее «совокупное» применение характеристических выразительных средств, охватывающих вокальную и фортепианную партии, уступило место дифференцированному подходу: теперь вокальная партия концентрировалась на «омузыкальном» воспроизведении словесного текста, инструментальное сопровождение наделялось функцией последовательного раскрытия образно-смыслового подтекста излагаемых рассуждений или описываемых событий.

По мнению современного исследователя, ключевой особенностью «...оригинального композиторского прочтения музыкальной сатиры выступает сочетание аллегорического

первоисточника и его академически строгого интонационного запечатления. Слова, которыми наделены персонажи-звери, в музыке (остро характеристичной, но не звукоподражательной) распеты как речь человеческая, и, тем самым, музыкальный язык или стиль в целом подчеркивают смысл вокально интонируемого слова именно как аллегории». В границах формируемой «...музыкально-аллегорической лексики...» преобладание напевного мелодического речитатива и простой ритм позволяют сосредоточить внимание на изгибах развертываемой интонационной линии и на характерных деталях фортепианного сопровождения, дающих ключ к раскрытию смысла конкретного слова или фразы» [5, с. 444–445]. Здесь, безусловно, возникает параллель с более ранними «Баснями в лицах» В. Ребикова, декларировавшего функцию инструментальной партии как «передачу определенного чувства», музыкальной речи – как «передачу мысли и чувства». Исходя из этого, вокальные партии указанных «сцен для детей» отличались «...разнообразием используемых приемов музыкально-повествовательной речи – от художественной декламации и мелодекламации до пения в виде мелодического речитатива» [2, с. 244]. Впрочем, А. Гречанинов тяготел к более последовательно дифференцируемому разграничению соответствующих функций, что обуславливалось несомненным влиянием хорового и вокально-ансамблевого творчества С. Танеева – признанного мастера жанрово-стилевых пародий, которые опирались на весьма сходное взаимодействие «аллегорического первоисточника и его академически строгого интонационного запечатления»⁶.

Как отмечает Ю. Паисов, «“Две басни” ор. 36... естественно продолжают в творчестве Гречанинова образно-стилевую линию, начатую баснями ор. 33», однако специфика исполнительского состава (смешанный квартет а саррелла) предопределила иную функциональную дифференциацию в рамках музыкального повествования: «Сохраняя текст Крылова неизменным, композитор избегает словесных повторов, которые влияли бы на конструкцию музы-

кальной формы. В итоге возникают свободные по типу развития композиции, в которых логика тематического развертывания всецело подчинена последованию поэтических образов. Музыка тем самым становится, в известной мере, интонационной иллюстрацией художественного слова» [5, с. 342]. В отсутствие инструментального сопровождения, «комментирующего» аллегорическую музыкальную речь, искомым «ключом к раскрытию смысла или фразы» [Там же, с. 445] чаще всего служит ассоциативно-характеристический прием фактурного изложения (например, фугато, «вопросо-ответные» переключки голосов, внезапное и довольно существенное расширение охватываемого диапазона и др.). Благодаря этому складывается впечатление, что «...музыкальные образы “диптиха” лишены натуралистической подчеркнутости, они обрисованы сравнительно мягкими штрихами: автор предоставляет слушателю самому “извлекать мораль” из содержания басни и заботится, прежде всего, о естественности распевания слова» [Там же, с. 342]⁷. Иными словами, «академически строгий» подход к «двусмысленно-аллегорическому первоисточнику», присущий хорам и вокальным ансамблям С. Танеева, в данном случае претворяется А. Гречаниновым вполне органично и своеобразно.

Подводя итог сказанному, заметим, что на протяжении менее чем двух столетий (от середины XIX века по настоящее время) отечественными композиторами было создано более тридцати опер, вдохновленных басенным наследием И. Крылова: детских и «взрослых» опер, хоров и вокальных ансамблей, песен, романсов и мелодекламаций для голоса в сопровождении фортепиано или симфонического оркестра (см.: [2, с. 246–248; 1, с. 30; 7, с. 105, 112]). По справедливой оценке современного исследователя, в этом перечне «...есть произведения, отмеченные талантливостью, тонким проникновением в мир поэтических образов великого баснописца» [2, с. 239]. К числу наиболее ярких и оригинальных сочинений, представленных в «музыкальной крыловиаде» различных эпох, безусловно, принадлежат и два названных выше оперы А. Гречанинова.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Среди наиболее популярных в наши дни – «Квартет», «Стрекоза и Муравей», «Ворона и Лисица», «Осел и Соловей», «Кукушка и Петух», «Музыканты».

² В частности, музыкальная критика второй половины XIX века традиционно подчеркивала, что «обыкновенные мелодии недостаточны для рассказа, в котором преобладают остроумие и юмор. Здесь важно, чтобы характер музыки соответствовал словам и чтобы гармония верно передавала юмористический, остроумный язык поэта» (цит. по: [2, с. 211]).

³ Следует учитывать, что романсы и вокальные ансамбли, о которых идет речь, создавались в 1902 и 1904 годах соответственно, поэтому события первой русской революции, о которых пишет О. Томпакова, заведомо не могли оказать воздействия на появление указанных опусов (см.: [4, с. 33, 368]).

⁴ Как известно, еще В. Белинский усматривал в баснях И. Крылова не только «злую сатиру», но и «...повести, комедии, юмористические очерки... – словом, что хотите <...>» (цит. по: [2, с. 243]).

⁵ Именно «Шесть басен И. Крылова» для голоса и фортепиано, сочиненные и опубликованные А. Рубинштейном на рубеже 1840–1850-х годов, «...проложили путь к новому камерному вокальному жанру, в известной степени предвосхитив позднейшие сатирические вокальные произведения А. Даргомыжского» [2, с. 242].

⁶ Следует напомнить, что к числу выдающихся образцов творчества С. Танеева в сфере «музыкальной юмористики» принадлежат хоры и вокальные ансамбли на слова Козьмы Прутков. В частности, композитора особенно привлекали неподражаемые «Плоды раздумья (Мысли и афоризмы)» («Фонтан», «Специалист подобен флюсу...»), а также басни прославленного «стихотворца» – пародийные «отголоски» классических произведений И. Крылова (терцет «Однажды к попадье...» и др.).

⁷ По-видимому, не случайно «Две басни» ор. 36 именуется в ряде современных публикаций хоровыми «шутками» [6, с. 36] – к этому «свободному» определению жанра тяготел и С. Танеев.

ЛИТЕРАТУРА

1. Перерва Е. И. Басни И. А. Крылова на сцене Детского музыкального театра имени Н. И. Сац // Музыка и время. 2022. № 3. С. 29–42.
2. Ямпольский И. М. Крылов и музыка // Ямпольский И. М. Избранные исследования и статьи. М.: Сов. композитор, 1985. С. 215–248.
3. Томпакова О. М. Певец русской темы Александр Тихонович Гречанинов. Изд. 2-е, доп. СПб.: Композитор, 2007. 188 с.
4. А. Т. Гречанинов: Воспоминания. Публикации. Переписка: в 2 т. / сост. Е. Б. Сигейкиной. М.: Музыка, 2017. Т. 1. 720 с.
5. Паисов Ю. И. Александр Гречанинов: Жизнь и творчество. М.: Композитор, 2004. 600 с.
6. Светозарова Е. Д. Хоровые сочинения А. Т. Гречанинова // Русская хоровая культура: История. Традиции. Современные проблемы: сб. науч. тр. СПб.: СПбГАК, 1995. С. 28–44.
7. Светозарова Е. Д. Русская светская хоровая музыка а cappella: XIX – начало XX века: нотографический справочник. СПб.: СПбГПУ, 2004. 161 с.

REFERENCES

1. Pererva E. Basni I. A. Krylova na stsene Detskogo muzykal'nogo teatra imeni N. I. Sats [The Fables by I. Krylov are staged at the N. Satz Children's Musical Theatre]. In: Muzyka i zhizn' [Music and Life]. 2022. No. 3. Pp. 29–42.
2. Yampol'skiy I. Krylov i muzyka [Ivan Krylov and Music]. In: Yampol'skiy I. Izbrannye issledovaniya i stat'i [Selected Research Works and Articles]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985. Pp. 215–248.
3. Tompakova O. Pevets russkoy temy Aleksandr Tikhonovich Grechaninov [A Singer of Russian Theme Alexander Grechaninov]. The 2nd suppl. ed. St. Petersburg: Kompozitor, 2007. 188 p.
4. A. T. Grechaninov: Vospominaniya. Publikatsii. Perepiska [A. Grechaninov: Reminiscences. Publications. Correspondence]: in 2 vol. Comp. by E. Sigeykina. Moscow: Muzyka, 2017. Vol. 1. 720 p.
5. Paisov Yu. Aleksandr Grechaninov: Zhizn' i tvorchestvo [Alexander Grechaninov: His Life and Creative Work]. Moscow: Kompozitor, 2004. 600 p.
6. Svetozarova E. Khorovye sochineniya A. T. Grechaninova [Choral Works by A. Grechaninov]. In: Russkaya khorovaya kul'tura: Istoriya. Traditsii. Sovremennye problemy [Russian Choral Culture: History. Traditions. Modern Problems]: collected research works. St. Petersburg: St. Petersburg State Academy of Culture, 1995. Pp. 28–44.
7. Svetozarova E. Russkaya svetskaya khorovaya muzyka a cappella: XIX – nachalo XX veka [Russian Secular Choral Music a cappella: The 19th – early 20th centuries]: Notographic reference book. St. Petersburg: St. Petersburg State Pedagogical University, 2004. 161 p.

Ядловская Лариса Николаевна

доцент кафедры музыкально-педагогического образования
Белорусский государственный педагогический университет им. Максима Танка
Беларусь, 220030, Минск
yadlovskaya@mail.ru
ORCID: 0000-0001-7632-0930

Larisa N. Yadlovskaya

Associate Professor at the Department of Musical-pedagogical Education
Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University
Belarus, 220030, Minsk
yadlovskaya@mail.ru
ORCID: 0000-0001-7632-0930