

*В. О. Петров*

## Вокальная симфония: к вопросу о синтезе музыки и слова

**Аннотация:** в статье на примере жанра вокальной симфонии, сформировавшегося в XIX в. и явившегося одним из знаковых элементов модификации жанра симфонии, изначально сугубо инструментального, рассматривается вопрос о синтезе двух рядов — музыкального и вербального. Сквозь призму взаимоотношения музыки и слова прослеживается историческая эволюция вокальной симфонии, рассматривается ряд оригинальных опусов.

**Ключевые слова:** искусствоведение, музыка, симфония, слово, жанр, синтез искусств, образ, авангард, текст, семантика.

Вторая половина XIX в. и XX в. отмечены проникновением профессионального голоса в инструментальные жанры. Известны примеры создания Концерта для голоса с оркестром (Р. Глиэр, Э. Вила-Лобос), Сонаты для голоса и фортепиано (Н. Метнер, Г. Парч, Р. Щедрин), Партиты для сопрано с оркестром (Л. Даллапиккола), произведений для голоса и струнного квартета (Третий квартет для сопрано и струнного квартета Д. Мийо, 1914; Третий квартет для сопрано и струнного квартета А. Хинастеры, 1973; Четвертый квартет для сопрано и струнного квартета Б. Ферниху, 1990).

Однако наиболее полно синтез слова и музыки в рамках инструментальной сферы проявил себя в самом монументальном инструментальном жанре — в симфонии<sup>1</sup>. Ранний прототип модификации жанра симфонии с этой точки зрения — Девятая симфония (1827) Л. ван Бетховена, в финальной части которой использован фрагмент поэмы Ф. Шиллера. Если в этом образце соединения слова и музыки в рамках жанра симфонии текст («Радость, пламя неземное, / Райский дух, слетевший к нам, опьяненные тобою / Мы вошли в твой светлый храм...») привлечен для утверждения положительных эмоций, то в большинстве последующих сочинений, созданных в данном жанре, текст используется для утрирования драматических и трагических идей. Так, созданная в 1840 г. Вторая симфония Ф. Мендельсона, имеющая подзаголовок «Симфония-кантата “Хвалебный гимн”», религиозна и драматична по образному наполнению. В ее основе — тексты Псалмов 33, 39, 96, 105, 145 и 150, а также немецкого поэта XVII в. М. Ринкарта (в VII части: «Мы благодарим Его своей песнью»). Пение женского хора, восхваляющего состояние блаженства после драматической музыки к I и II частям, используется Ф. Листом в «Магни-

фикате», хоровой коде на латинский текст Славления Девы Марии («Величит душа моя Господа»), «Данте-симфонии» (1856). Слово присутствует в «Данте-симфонии» и в виде подстрочного текста (из «Божественной комедии» Данте) в I части: «Я увожу к отверженным селеньям, / Я увожу сквозь вековечный стон, / Я увожу к погибшим поколениям, / Входящие, оставьте упования» (надпись на вратах Ада) и «Тот страждет высшей мукой, / Кто радостные помнит времена / В несчастии» (фрагмент из рассказа Франчески)

Во всех этих случаях тексты использовались композиторами только в одной из частей симфонического цикла, как правило в финальной.

Со временем, тексты стали заполнять все большее пространство формы. Так, по силе воздействия с Девятой симфонией Бетховена часто сравнивают Вторую (1894) для сопрано, меццо-сопрано, смешанного хора, органа и симфонического оркестра и Восьмую (1906) для солистов (три сопрано, два альты, тенор, баритон, бас), двух смешанных хоров, хора мальчиков, органа и симфонического оркестра симфонии Г. Малера. Он утверждал: «Если я задумываю большое симфоническое полотно, всегда наступает момент, когда я должен привлечь Слово как носителя моей музыкальной идеи»<sup>2</sup>. Тексты в них применяются в разных частях, в зависимости от авторской идеи. Во Второй симфонии использованы тексты из книги образцов немецкой народной поэзии «Волшебный рог мальчика», собранной и составленной Л. Арнимо и К. Брентано (IV часть: «О, красная розочка! / Удел наш — нужда и скорбь, удел наш — печаль! / О, если бы мог я в небесную даль, / В небесную даль вознестись отсюда! / Путем я широким там иду, / Но хочет ангел, чтоб вспять я вернулся, / О нет, я

<sup>1</sup> Более подробно см.: Петров В. О. Слово в инструментальной музыке. Астрахань: ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2011. 104 с.

<sup>2</sup> Мукосей Б. В. Малер, или тяжкий путь познания // Большой театр, 2009. № 12. Электронный ресурс: <http://www.bolshoi.ru/ru/season/orchestra/events/index.php?id26=1375>

вспять уж не вернусь; / Я Божья тварь и к Богу стремлюсь...»), стихотворения Клопштока «Ты воскреснешь, да, воскреснешь после недолгого сна!» и сочиненного композитором стихотворения «О, верь, ты не напрасно родился, не напрасно жил и страдал» (V часть). О написанной на текст католического песнопения IX в. «Приди, о Дух животворящий!» (I часть) и заключительной сцены II части «Фауста» Гете (II часть) Восьмой симфонии Малер высказывался: «Я только что закончил мою Восьмую симфонию — величайшее из того, что я до сих пор создал. Сочинение настолько своеобразно по содержанию и по форме, что о нем невозможно даже рассказать в письме. Представьте себе, что вселенная начинает звучать и звенеть. Поют уже не человеческие голоса, но и вращающиеся солнца и планеты»<sup>3</sup>. И. Барсова отмечает: «Сам жанр Восьмой имеет своим истоком, помимо романтической программной симфонии и театрализованной оратории XIX в., бетховенскую симфонию с хорами на текст “Оды к радости” и, наконец, монументальные жанры духовной музыки — мессу, страсти (Бах, Бетховен)»<sup>4</sup>.

Профессиональные голоса становятся полноправными участниками и других симфоний Малера: Третьей (1895) для альта, женского хора, хора мальчиков и большого оркестра, в которой применяются поэтический фрагмент романа «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше (IV часть: «Раз! О друг, вникай! / Два! Что полночь говорит? Внимай! / Три! “Был долог сон, — / Четыре! Глубокий сон, развеян он: — / Пять! Мир — глубина, / Шесть! Глубь эта дню едва видна. / Семь! Скорбь мира эта глубина, — / Восемь! Но радость глубже, чем она: / Девять! Жизнь гонит скорби тень! / Десять! А радость рвется в вечный день, — / Одиннадцать! В желанный вековечный день!” / Двенадцать!») и стихотворение «Три ангела пели» из книги «Волшебный рог мальчика» (V часть, заключительный фрагмент: «Если ты все же нарушил десять заповедей, / падай на колени и молись богу! / Люби только Бога на все времена! / Так ты достигнешь небесной радости. / Небесная радость — явление благословенного города. / Небесная радость не имеет конца!» / Небесная радость перешла через Иисуса к Петру / и всему человечеству для вечного счастья»); Четвертой (1900) для сопрано и оркестра с использованием текста фольклорной песни «Небесная жизнь» («Мы вкушаем небесные

радости, / Мирской суеты не слышно на небе. / Все живет в нежнейшем покое! / Мы живем ангельской жизнью, / И веселы поэтому!») из того же «Волшебного рога мальчика». Следуя мысли И. Барсовой, отметим: «У Малера становление музыкальных мыслей организовано “симфонической концепцией”, которая музыкально воплощена, живет в музыкальном материале даже тогда, когда в симфонии появляется литературное “слово”... Симфоническая концепция у Малера воплощена в некоем сквозном музыкально-интонационном “сюжете”, внутренняя организация которого и наличие в нем действия вызывают ассоциации с сюжетом романа или драмы»<sup>5</sup>. Эти ассоциации тесным образом связаны с присутствием литературных текстов.

В те же годы были созданы драматическая симфония «Куллерво» (1892) для солистов, хора и оркестра Я. Сибелиуса по мотивам одного из самых трагических фрагментов карело-финского эпоса «Калевала» и с использованием его (эпоса) текстов, а также Первая симфония (1900) для солистов, хора и оркестра А. Скрябина на сочиненный им текст: «О дивный образ Божества, / Гармоний чистое искусство! / Тебе приносим дружно мы / Хвалу восторженного чувства. / Ты жизни светлая мечта, / Ты праздник, ты отдохновенье, / Как дар приносишь людям ты / Свои волшебные виденья. / В тот мрачный и холодный час, / Когда душа полна смятенья, / В тебе находит человек / Живую радость утешенья. / Ты силы, павшие в борьбе, / Чудесно к жизни призываешь, / В уме усталом и больном / Ты мыслей новый строй рождаешь. / Ты чувств безбрежный океан / Рождаешь в сердце восхищенном, / И лучших песней Царит всеславно на земле / Твой дух, свободный и могучий, / Тобой поднятый человек / Свершает славно подвиг лучший. / Придите, все народы мира, / Искусству славу воспоем! / Слава искусству, / Вовеки слава!». Солисты и хор используются композитором в заключительной VI части, что оправдано драматургическим планом произведения (в связи с чем напрашиваются ассоциации с финалами Девятой симфонии Л. ван Бетховена и симфоний Ф. Листа).

Трагическое содержание подчеркивает присутствие текстов и в симфонии «Утро героев» (1930) для чтеца, хора и оркестра А. Блисса. Тексты или разные фрагменты разных авторов, как и в рассмотренных выше примерах, присутствуют обособленно, находясь в горизонтальном соотношении по принципу: новый раздел (часть) формы — новый текст. В данном случае в пяти частях симфо-

<sup>3</sup> Малер Г. Письма. Воспоминания. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1968. С. 240.

<sup>4</sup> Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975. С. 292

<sup>5</sup> Там же. С. 40.

нии применены тексты «Илиады» Гомера (I часть: «Прощание Гектора с Андромахой»), стихотворения «Гремящие краны» У. Уитмена (II часть: «Устройство города»), фрагментов поэзии У. Оуэна (III часть: «Бдение: Пламя Бивуака»), высказываний китайского поэта династии Тан Ли Бо (IV часть: «Ахиллес идет в бой»), стихотворения «Рассвет на Сомме» Р. Николса (V часть: «Весеннее наступление: Рассвет на Сомме»).

Иные образы воплощены в «Весенней симфонии» (1949) Б. Бриттена. На содержательном уровне она отражает процесс пробуждения земли после холодной зимы. Симфония создана для сопрано, альты, тенора, хора мальчиков, смешанного хора и оркестра и имеет четыре части, три из которых (за исключением IV части) включают несколько номеров, написанных на текст того или иного поэта, писателя: I часть — «Интродукция» (Аноним, XVI в.), «Веселое куку» (Э. Спенсер), «Весна» (Т. Нэш), «Мальчик на прогулке» (Дж. Пил, Дж. Клэр), «Утренняя звезда» (Дж. Милтон); II часть — «Добро пожаловать, честные девы» (Р. Херрик), «Вода сверху» (Г. Воган), «На лужайке» (У.Х. Оден); III часть — «Когда снова придет май» (Р. Бэрнфилд), «Прекрасное и прекрасное» (Дж. Пил), «Звук флейты» (У. Блэйк); IV часть («Финал») — «Лондон, тебе» (Ф. Бомонт и Д. Флетчер). Симфония по строению напоминает ораторию, о чем свидетельствует и распределение «вокального» материала: часть номеров исполняется только солистами («Веселое куку» — тенор, «Добро пожаловать, честные девы» — альт, «Вода сверху» — тенор, «Когда снова придет май» — тенор) и их дуэтами («Прекрасное и прекрасное» — сопрано и тенор), другая часть — солистами и хором («Весна» — сопрано, альт, тенор, смешанный хор; «Мальчик на прогулке» — сопрано и хор мальчиков, «На лужайке» — альт и смешанный хор). Хоровые номера симфонии — «Интродукция», «Утренняя звезда», «Звук флейты». В «Финале» задействованы все участники ансамбля.

Использованные Бриттеном литературные источники так или иначе связаны с темой весны, расцвета природы (птицы, животные, растения как «персонажи»), зарождения новой жизни, появления новых красок. Так, второй номер («Веселое куку») создан на текст Сонета № 19 Э. Спенсера: *«Труба кукушки, вестницы весны, / Пропела трижды юности влюбленной, / Что из лесной явился глубины / Ее Король с цветочною короной. / И птичий хор в чащобе отдаленной / Сладчайший гимн любовникам поет; / Леса им вторят трелью отраженной, / Как будто зная смысл веселых од. / Но та, чей голос долго ждал Эрот, / По-прежнему упорствует в молчанье, / Не под-*

*чиняясь зову этих нот, — / Что ей кукушки жалкое посланье. / Любовь, пока бесчувственна она, / Ты звать ее мятежницей должна».* Стихотворение У. Блейка, ставшее основой предпоследнего номера симфонии, посвящено раскрытию состояния радости, связанной с переменой погоды и настроения: *«Флейты звук / смолкнул вдруг. / Грянул с гор / птичий хор — / соловей / среди ветвей, / певчий дрозд / между звезд: / весело, весело нам встретиться с Весной. / Что ни миг — / слышен крик / и юнцов- / храбрецов, / и девиц- / озорниц, / пастухов, / петухов. / Весело, весело нам встретиться с Весной. / Агнец мой, / я с тобой, / не дрожи, / не тужи, / дай мне прядь / потрепать, / дай, браток, / в носик — чмок! / Весело, весело нам встретиться с Весной».*

Жанровая модификация симфонии в связи с приобщением профессиональных певцов к ее исполнению происходит в трагической по содержанию, посвященной жертвам еврейского народа во времена Второй мировой войны и сталинских репрессий Шестой симфонии (1963) для хора мальчиков и оркестра М. Вайнберга. В трех из пяти частей наличествуют поэтические тексты: во II части — стихотворение «Скрипочка» Л. Квитко (в переводе с идиша М. Светлова, заключительный фрагмент: *«Не сломал, не выпачкал. / Бережно несу, / Маленькую скрипочку / Спрячу я в лесу. / На высоком дереве, / Посреди ветвей, / Тихо дремлет музыка / В скрипочке моей»*); в IV части — стихотворение «В красной глине вырыт ров» С. Галкина (в переводе с идиша В. Потаповой, заключительный фрагмент: *«Пролетит за годом год. / Ветви здесь раскинут свод. / Боль смягчится, скорбь утихнет, / Радость радугою вспыхнет. / Снова дети подрастут, / Пусть они резвятся тут, / Чтоб живые не забыли / Спящих в праведной могиле»*); в V части — стихотворение «Спите, люди...» М. Луконина (*«Чтобы дети и колосья выросли, / Чтоб проснуться в свете дня, а не во мгле — / Спите, люди, отдохните, солнце встанет, / Будут скрипки петь о мире на земле»*). Центральным образом симфонии Вайнберга предстает образ скрипки и юного скрипача, немалую роль в раскрытии которого играют использованные композитором тексты.

Фрагменты текста известного труда Ф. Энгельса легли в основу симфонии «По прочтении “Диалектики природы” Ф. Энгельса», именуемой также «Гимн природе» (1968), для хора, органа, двух фортепиано и оркестра Н. Сидельникова. В ней представлено «решение, сравнимое с идеей Лучано Берно взять в качестве текста для оратории телефонную книгу, ведь писания основоположников марксизма в советских условиях были такими же

рутинно-сорными наборами знаков, как столбцы телефонных номеров. Текст Энгельса использован Сидельниковым в виде ключевых фраз (иногда без начала и конца) — вовсе не тех, которые цитировались в учебниках: "...вся природа движется в вечном потоке и круговороте. Начиная от мельчайших частиц и величайших тел ..."; "...одной и той же вечно пребудет, сколько бы миллионов солнц и земель ни возникало...". Но все равно: диалектика, политзанятия, противопожарная инструкция»<sup>6</sup>.

Певцы становятся полноправными участниками исполнения несущих сакральный смысл Второй («Истинная, Вечная Благодать», 1979), Третьей («Иисусе Мессия, спаси нас!», 1983), Четвертой («Молитва», 1987) и Пятой («Amen», 1990) симфоний Г. Уствольской на тексты Г. Контрактуса из сборника «Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков». Первая же симфония (1955), созданная для симфонического оркестра с тройным составом духовых и двух мальчиков-дискантов, в качестве литературной основы имеет веселые стихотворения Дж. Радари. Нарушение во Второй – Пятой симфониях канонов этого одного из магистральных инструментальных жанров обусловлено авторской задумкой. Тенденция к сакрализации исполнительского пространства потребовала уменьшения количества музыкантов и введения голоса, позволяющего сделать программу произведения открытой. Четвертая симфония имеет следующую концепцию: «"Молитва" — это словно остановленное в вечности мгновение. И вместе с тем в ней сосредоточена мощная концентрация душевных сил. Предельное "соучастие" в эмоциональном и духовном проживании произведений, которого Уствольская требует и от исполнителей, и от слушателей, придают почти всем ее произведениям характер ритуала — находиться в зоне их воздействия могут лишь посвященные... Развития нет в принципе — все произведение основано на абсолютно неизменном повторении и комбинации мотивов двух тематических комплексов... Единственной "движущей силой" становится текст молитвы — наполовину проговариваемый, наполовину пропеваемый. Но и он из-за многократных повторов слов и фраз приобретает характер заклинания, словно просьба-призыв отчаявшейся души»<sup>7</sup>. Текст («*Боже крепкий, Боже крепкий, / Господи истинный, / Господи истинный, / Отче, Отче, отче / Века грядущего, грядущего, / Миротворче, Миротворче, / Миротворче, Миротворче, /*

*Иисусе Мессия, спаси нас! / Спаси нас! / Иисусе Мессия, спаси нас! / Спаси нас! Спаси нас!*») поется альтом на фоне игры всего трех исполнителей: трубы, тамтама и фортепиано.

Музыка во всех симфониях следует за текстом, подчеркивает религиозность, сакральность; ее драматургия предельно зависима от произносимых слов. Например, в финальном разделе одночастной Второй симфонии «чередование магических слов, троекратное повторение сродни заклинанию. Но не благодатью и умиротворенностью, а глубоким трагизмом дышат последние страницы Симфонии. Священные слова не принесли покоя и света. Инструментальное заключение, варьирующее новую заостренную ритмическую фигуру — пунктирный "ритм рока", подводит к последнему "возгласу во Вселенную"»<sup>8</sup>. Трагизмом наполнена и Пятая симфония, написанная для скрипки, гобоя, трубы, тубы, деревянного куба и чтеца. Первостепенную роль в трагедизации концепции играет текст: «*Отче наш! / Суций на небесах! Да святится имя Твое; / Да придет Царствие Твое! / Да будет воля Твоя и на земле, / как и на небе! / Отче наш! Отче! Отче! Отче наш! / Хлеб наш насущный дай нам на сей день / Прости нам долги наши, / прости нам долги наши. / Прости нам долги наши, как и мы прощаем / должникам нашим. / Отче наш! Отче! Отче! Отче наш! / Не введи нас в искушение, но избави нас / от лукавого. / Твое есть Царство и сила и слава вовеки! / Аминь!*». Сошлемся на О. Гладкову, отмечающую зависимость музыкального развития от текста: «В исступленной речитации голос, готовый сорваться на крик, уходит в хриплый, еле слышный шепот. Только молитва может спасти от черного, съедающего душу страха. Только слово, несущее свет, и истовый голос — на фоне мертвенного инструментального движения — наполнены внутренней силой и болью. Подобно глазам, которые одни живут на застывшем, измученном болезнью лице»<sup>9</sup>.

Молитвенные настроения, религиозные образы и тексты стали основой Третьей симфонии («Симфонии скорбных песен», 1976) для сопрано и оркестра Х. Гурецкого. В основе I части — текст анонима «Плач Девы Марии», в котором Дева Мария обращается к сыну, умирающему на кресте (из собрания Свентокшиского монастыря, XV в.), II части — текст молитвы заключенной Х. Блажусьяк, обращенной к Деве Марии и собственной матери, написанный на стене тюремной камеры («*О, мама, не плачь, не надо. Царица Небесная, будь всегда для меня опорой*»), III части —

<sup>6</sup> Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случай. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 112.

<sup>7</sup> Борисова Е. Галина Уствольская: за пределами «fine arts» // Музыка и время, 2004. № 8. С. 47.

<sup>8</sup> Гладкова О. И. Галина Уствольская. Музыка как наваждение. СПб.: Музыка, 1999. С. 136–139.

<sup>9</sup> Там же. С. 141–143.

фольклорный текст «Плач матери по убитому ребенку». Вторая симфония композитора (1972) для сопрано, баритона, хора и оркестра в своей основе имеет не только религиозные тексты (Псалмы 135/136, 145/146), но и фрагменты из книги «О вращении небесных сфер» Н. Коперника. Она посвящена 500-летию со дня рождения известного астронома и математика. Впервые же текст Псалмов (Псалмы 28, 39, 150) в исторической ретроспективе использован в «Симфонии псалмов» (1930) для детского, мужского хоров и оркестра И. Стравинского.

Десять из 11 драматических симфоний А. Локшина созданы для оркестра с участием профессиональных певцов (исключение — Четвертая симфония для большого симфонического оркестра). Среди литературных источников — образцы античной поэзии, японской средневековой лирики, произведения Л. де Камонса, У. Шекспира, А. Пушкина, Р. Киплинга, А. Блока, Л. Мартынова, Н. Заболоцкого. Приведем в пример некоторые из них. Первая симфония («Реквием», 1957) для смешанного хора и оркестра написана на средневековый латинский текст, традиционный для католической заупокойной мессы, а Третья симфония (1965) — для баритона, мужского хора и симфонического оркестра на стихи Р. Киплинга. Созданная в 1965 г. Вторая симфония («Греческие эпиграммы») для смешанного хора и оркестра оригинальна по структуре: движение от мрака (I часть) к свету (IV часть), от динамики к катарсической статике провоцируется уменьшением образного накала используемых текстов. Надгробная эпиграмма, лежащая в основе I части («Кости мои обнажились, о путник! И порваны связи всех сочленений моих...») сквозь череду застольных и любовных эпиграмм Асклепиада и Феогида, исполняющихся хором во II и III частях, преобразуется в финале в ряд эпиграмм, призывающих к растворению в чистой лирике. В основе Пятой симфонии («Сонеты Шекспира», 1969) для баритона, струнного оркестра и арфы лежат слова двух сонетов — № 66 («Измучась всем, я умереть хочу./ Тоска смотреть, как мается бедняк, / И как шутя живет богачу, / И доверять, и попадать впросак...») и № 73 («То время года видишь ты во мне, / Когда из листьев редко где какой, / Дрожь, желтеет в веток голызне, / А птичий свист везде сменил покой»). Шестая симфония (1971) для баритона, смешанного хора и большого симфонического оркестра в литературной основе имеет шесть стихотворений А. Блока, которые «в своей последовательности образуют рельеф с типично блоковским катаклизмом в кульминации. Спад и возвращение к исходному музыкальному тезису в коде — после пролетевших бурь и страстей —

создает священное чувство вечного, глубокого покоя»<sup>10</sup>. Седьмая симфония (1972) для контральто и камерного оркестра, созданная на тексты японских поэтов (танка), драматична. Драматизации музыки в немалой степени способствуют тексты, пронизанные трагическим восприятием мира человеком, лишенным другого человека. Так, во второй вариации (форма симфонии в целом — шесть вариаций на оркестровую тему) используется текст: «Ведущая ко мне в цветах дорога вся. / Любуюсь на цветы, идя к себе домой, / и я не тороплюсь: / ведь больше нет тебя, / не ждет меня никто с тревогой и тоской».

Воплощение музыкой русского национального колорита в Восьмой симфонии (1973) для тенора и большого симфонического оркестра предопределило использование Локшиным текстов А. Пушкина из цикла «Песни западных славян». Девятая симфония (1975) для баритона и струнного оркестра написана на стихи Л. Мартынова (драматична IV часть, «Токката», в основе которой текст: «Человек, которого ударили, / Человек, которого дубасили, / Купоросили и скипидарили, / Человек, которого отбросили, / Человек, к которому приставили / С четырех сторон по неприятелю — / Вот, кто чувствует ко мне симпатию! / И к нему симпатию я чувствую, / Потому, что я над ним не властвую, / Но в его страданиях участвую. / И меня пытались так когда-то ведь / Убеждать, уламывать, упрашивать, / Деликатно говоря — причесывать, / А точнее говоря — обрабатывать. / Чтоб принял их страшные законы я, / Убеждали и добром и злом они, / Но орудия употребленные / Для всего для этого — изломаны. / Хоть и длились целые столетия / Эти бесконечные занятия, / Все равно, в любой стране на свете я / Ясно чувствовал твою симпатию — / Человек, которого мытарил, / Всячески трепали, зуботычили, / Купоросили и скипидарили, / Человек, которого ударили... / Услышь, услышь! / Услышь!»). Десятая симфония (1976) для контральто, смешанного хора, органа и большого симфонического оркестра имеет оригинальную структуру: Вступление — Тема (хор) — Вариация I (контральто) — Интермедия I (хор) — Вариация II (контральто) — Интермедия II (хор) — Вариация III (контральто) — Финал (хор). В качестве литературного источника в ней использованы стихи Н. Заболоцкого — трагичные, полные пессимизма. В качестве текстовой лейтфразы (используется во II, IV и VI частях) Локшин избрал начальную строфу стихотворения «В этой роще

<sup>10</sup> Чигарева Е. И. Стилистические особенности симфоний А. Локшина // Музыка и современность: Сб. статей. М.: Музыка, 1976. С. 65.

березовой». Предельно трагичен Финал — «Хорал»: «Обрываются речи влюбленных, / Улетает последний скворец, / Целый день осытаются с кленов / Силуэты багровых сердец. / Что ты, осень, наделала с нами! / В красном золоте стынет Земля, / Пламя скорби свистит под ногами, / Ворохами листвы шевеля». Одиннадцатая симфония (1976) для сопрано и камерного оркестра написана на стихи португальского поэта XVI в. Л. де Камозенса.

Очевидно, что Локшин использовал тексты разных времен, стилей, эпох. Главным было совпадение содержательных пластов литературных источников и музыкальных идей композитора. Его симфонии с голосом вызывают ассоциации с малеровским симфонизмом: «Имеется в виду концепционность музыкального мышления, ...ярко эмоциональный, остро экспрессивный тон высказывания, характеризующий композитора во многом как неоромантика (возможно, в этом также одна из причин постоянного участия в его произведениях человеческого голоса: наиболее эмоциональный, подвижный и гибкий, индивидуализированный “инструмент”, он избирается как носитель авторской идеи-чувства)»<sup>11</sup>. Стоит добавить, что эта идея-чувство, как правило, сопряжена с драматической образностью. Таковы симфонии Локшина, в которых проникновение слова (голоса, текста) обусловило детализацию содержания, стремление к его трагической субъективизации.

Трагедизация образа за счет присутствия текста, исполняемого профессиональными певцами, происходит в Тринадцатой (1962, «Бабий Яр») для баса, хора басов и оркестра и Четырнадцатой (1969) для сопрано, баса и малого струнного оркестра с ударными симфониях Д. Шостаковича. В ином контексте он использовал литературный текст при создании Второй («Октябрю» на слова А. Безыменского, 1927) и Третьей («Первомайская» на слова С. Кирсанова, 1930) симфоний. Тринадцатая симфония (части: «Бабий Яр», «Юмор», «В магазине», «Страхи», «Карьера») в своей основе имеет тексты Е. Евтушенко, повествующие о трагических событиях и жертвах Второй мировой войны, о сталинских репрессиях. Вызовом времени можно считать уже начало I части: «Над Бабьим Яром памятников нет. / Крутой обрыв, как грубое надгробье. / Мне страшно. / Мне сегодня столько лет, / как самому еврейскому народу. / Мне кажется сейчас — я цудей. / Вот я бреду по древнему Египту. / А вот я, на кресте распятый, гибну, / и до сих пор на мне — следы гвоздей». Не менее трагичен и исход: «Все те, кто рвались в стратосферу, / врачи, что гибли от холер, — / вот эти делали

карьеру! / Я с их карьер беру пример. / Я верю в их святую веру. / Их вера — мужество мое. / Я делаю себе карьеру / тем, что не делаю ее!». В этой симфонии «слово стоит на первом плане, являясь основным носителем идеи, и ради подачи его композитор согласен жертвовать всем — даже выразительностью интонации»<sup>12</sup>. Четырнадцатая симфония, также трагическая, создана на тексты Ф. Г. Лорки, Г. Аполлинера, В. Кюхельбекера, Р. М. Рильке: I. *De profundis* (Лорка), II. Малагенья (Лорка), III. Лорелея (Аполлинер), IV. Самоубийца (Аполлинер), V. Начеку (Аполлинер), VI. Мадам, посмотрите! (Аполлинер), VII. В тюрьме Сантэ (Аполлинер), VIII. Ответ запорожских казаков константинопольскому султану (Аполлинер), IX. О Дельвиг, Дельвиг! (Кюхельбекер), X. Смерть поэта (Рильке), XI. Заключение (Рильке). В Заключении подытоживается идея композитора, нашедшая воплощение в стихотворной форме у Рильке: «Всевластна смерть. / Она на страже / и в счастья час. / В миг высшей жизни она в нас страждет, живет и жаждет — / и плачет в нас». Каждая часть симфонии Шостаковича имеет собственный текст в переводе на русский язык; тексты не пересекаются в одном разделе музыкальной композиции.

В симфонии «Фисгармония» (1981) для хора и оркестра Дж. Адамса использована поэзия Д. Донна и Э. Дикинсон, распределенная в трехчастном цикле так: I часть — «Отрицание любви» (Д. Донн), II часть — «Потому что я не могла остановиться...» (Э. Дикинсон), III — «Дикие ночи» (Э. Дикинсон). I часть: «Я не из тех, которым любы / Одни лишь глазки, щечки, губы, / И не из тех я, чья мечта — / Одной души лишь красота; / Их жжет огонь любви: ему бы — / Лишь топлива! Их страсть проста. / Зачем же их со мной равнять? / Пусть мне взаимности не знать — / Я страсти суть хочу понять! / В речах про Высшее Начало / Одно лишь “не” порой звучало; / Вот так и я скажу в ответ / На все, что любо прочим: “Нет”. / Себя мы знаем слишком мало, — / О, кто бы мне открыл секрет / “Ничто?”. Оно одно, видать, / Покой и благо может дать: / Пусть медлю — мне не опоздать!..». II часть: «Я к смерти в гости не пришла, / Она зашла в мой дом, / В карету тотчас сели мы / С бессмертием втроем. / Я отложила все дела, / Чтоб гостье угодить, / Езда неспешною была — / Не любит смерть спешить. / Мы проезжали меж полей, / Уже кончался день, / Глядели пристально на нас / Пшеница, рожь, ячмень. / Мы миновали школьный двор, / А после — темный дом, / Он

<sup>11</sup> Чигарева Е. И. Стилистические особенности симфоний А. Локшина. С. 53.

<sup>12</sup> Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. С. 53.

*возвышался над землей / Как неприметный холм. /  
Прошли столетия с того дня — / Как миг, за го-  
дом год, / А кони смерти все глядят / Туда, где  
вечность ждет». III часть: «Дикие ночи! Дикие  
ночи! Будь мы вдвоем / Дикие ночи стали бы На-  
шим богатством. / Не страшны ветры Сердцу  
в порту! / Пусть компас забыт и забыт марш-  
рут. / Курс на Эдем! Море, позволь / К берегам  
твоим Привести корабль!».*

Идею 12-частной Восьмой симфонии («Песня бренности», 2004) для сопрано, меццо-сопрано, баритона, хора и оркестра композитор Кш. Пендерецкий сформулировал так: «Я всегда задумывался об экологических проблемах, очень интересуюсь ботаникой и поэтому основная здесь тема — деревья, природа, которую я хорошо понимаю и рядом с которой провожу много времени. Я искал стихи о природе в разных текстах. Наибольшее их количество в немецкой литературе, поэтому и обратился к творчеству Гете, Рильке, Эйхендорфа, Гессе, Крауса и Арнима... Нашел много текстов, но из них только двенадцать удалось ограничить в музыку. Хотелось бы дописать к этой симфонии еще несколько частей, чтобы ее звучание длилось где-то с час. С одной стороны, поэтические строки здесь наполнены восхищением красотой природы, но другой их срез — грусть от осознания непрочности и быстротечности человеческой жизни»<sup>13</sup>. В основу I части положено стихотворение «Ночью» Й. Эйхендорфа, II — «Конец осени» (Стихира № 1) из цикла «Книга образов» Р. М. Рильке, III — «Ли-па» Й. Эйхендорфа, IV — «Сирень» К. Крауса, V — «Весенняя ночь» Г. Гессе, VI — «Конец осени» (целиком) Р. М. Рильке, VII — «Я не скажу вам...» И. Гете, VIII — «В тумане» Г. Гессе, IX — «Бренность» Г. Гессе, X — «Конец осени» (Стихира 3) Р. М. Рильке, XI — «Осенний день» Р. М. Рильке, XII — «О, Древо жизни» А. фон Арнима. Благодаря наличию текстов природа показана с разных сторон: как зарождение жизни, олицетворяющееся с весной, как смерть, символически связанная с осенними настроениями. Пендерецкий избирает ярко воплощающие его идею фрагменты и разделы крупных произведений поэтов и писателей. Из стихотворения «Бренность» Г. Гессе (IX часть) взят драматический раздел: «С дерева жизни моей / Лист за листом облетает, / О пестрый мир, / Как же он прессыщает, / Как прессыщает и утомляет, / Как он пьянит! / Что сегодня еще цветет, / Скоро завянет, умрет». Лишь в некоторых случаях композитор использует тексты полностью —

в тех частях, которые определены быстрым движением и произнесением текста. Так, полностью применяется текст Гессе в VIII части: «Бродить в тумане — странно и ново, / Сам по себе каждый камень и куст, / Деревья не видят одно другого, / Мир для каждого пуст. / Была моя жизнь светла, и рядом / Сколько было друзей дорогих! / А нынче в тумане напрасно взглядом / Ищу хоть кого-то из них. / Тому, кто не знал, как выглядит мрак, / Мудрым стать не грозит — / Тебя ото всех, не заметишь как, / Тьма навсегда отделит. / Бродить в тумане — странно и ново, / Один на один со своей судьбой. / Не знает никто никого другого, / Сам по себе любой». Текст одного литературного источника — стихотворения «Осенний день» Рильке «разбрасывается» в пространстве симфонии Пендерецкого. 1-я («Господь, пора. Хоть лето велико. / Отбрось же тени на часах под солнцем / и ветры выдохни в поля легко») и 3-я («И кто бездомен — дверь не отперет. / С другими одиноким не ужиться, / они, вздыхая, будут спать ложиться, / слоняться по аллеям взад-вперед / в волнении, когда листва кружится») стихиры этого произведения Рильке становятся основой II и X частей симфонии. Целиком это стихотворение пропеваает хор в VI части. Драматургия цикла такова: I часть — преамбула (меццо-сопрано, хор, струнные и духовые инструменты); II часть — констатация неизбежности природных и жизненных преобразований (солисты и оркестр); III часть — приход весны, молодости (баритон, гобой); IV часть — пора цветения, великолепия весны, ее созерцания (баритон, оркестр); V часть — «ночная весна» (английский рожок, баритон, оркестр); VI часть — констатация неизбежности умирания деревьев в холода (хор, оркестр); VII часть — констатация неизбежности ухода молодости (сопрано, хор, оркестр); VIII часть — раскрытие темы одиночества (сопрано, хор, оркестр); IX часть — пророчества о гибели природы в условиях суровости мира (сопрано, хор, оркестр); X часть — размышления об одиночестве как состоянии не только природы, но и человека (хор, оркестр); XI часть — жестокость осени (баритон, оркестр); XII часть — пессимистический итог с тихим (катарсическим) завершением (все солисты, хор, оркестр).

Если во всех рассмотренных примерах текст был непосредственным участником музыкальных «событий», находясь с ним в полифоническом соединении, то в Седьмой симфонии («Антарктика», 1952) Р. Воан-Уильямса текст выносится за процесс музыкального развития и *произносится чтецом перед началом* каждой из пяти частей. Сочиненная под впечатлением экспедиции капитана Р. Скотта в Антарктику, она включает в себя

<sup>13</sup> Константинова Е. Музыкальный сад пана Пендерецкого // Зеркало недели, 2006. № 23 (17 июня) / Электронный ресурс: <http://www.zn.ua/articles/46993?section=newspaper#article>

тексты из поэмы «Освобожденный Прометей» П. Шалли (перед I частью: «*Не верить в торжество несовершенства; / Прощать обиды, черные, как ночь; / Упорством невозможность превозмочь; / Терпеть, любить; и так желать блаженства, / Что Солнце вспыхнет сквозь туман / И обессилеет трава, — / Над этим образ твой, Титан, / Лишь в этом Жизнь, Свобода, Слава, / Победа Красоты, лучистая Держава!*»), Псалма 104 (26 строфа перед II частью), фрагмент стихотворения «Гимн перед восходом солнца в долине Шамони» поэта-романтика С. Т. Кольриджа (перед III частью: «*Вы, ледники! с чела высоких гор / Свисающие вдоль огромных рытвин — / Как бурный ток, внезапно мощным словом / Удержанный в неистовом паденье! / Замершие, немые водопады!*») и стихотворения «Восход солнца» Д. Данна (перед IV частью: «*Любовь... Никакие сезоны ее не знают, никакие страны, часы, дни, месяцы, являющиеся обрывками времени*»), а также последний фрагмент дневника Р. Скотта (перед V частью: «*Я не жалею об этом путешествии... Мы пошли на риск, мы знали, что выйдет все против нас, и поэтому у нас нет причин для жалоб*»). Благодаря избранной тематике и присутствию поясняющих текстов симфония приобретает драматический характер. Смерть героя, завершающая музыкальное развитие на содержательном уровне, приводит к растворению в небытии.

В творчестве Воан-Уильямса есть и «полноценные» симфонии с голосом. К ним относится Первая симфония («Симфония моря», 1910) для сопрано, баритона, хора с оркестром, написанная на текст книги У. Уитмена «Листья травы». I часть («Песнь всем морям и всем кораблям») включает в себя текст стихотворения 13-й части цикла («Песня экспозиции»), II часть («Ночью у моря один») — текст стихотворения 19-й части цикла («Море — дрейф»), III часть («Волны») текст стихотворения из той же части цикла («После морского корабля»), IV часть («Исследователи») текст стихотворения из 24-й части цикла («Визит в Индию»). Симфония — размышление о том, что есть жизнь и какова в ее пределах роль моря, воды. Этой философской идеей проникнуты все тексты, используемые Воан-Уильямсом. Используемый во II части текст Уитмена таков: «*Ночью у моря один. / Вода, словно старая мать, с силой песней баюкает землю, / А я взираю на яркие звезды и думаю думаю о тайном ключе всех вселенных и будущего. / Бесконечная общность объемлет все, — / Все сферы, зрелые и незрелые, малые и большие, все солнца, луны и планеты, / Все расстоянья в пространстве, всю их безмерность, / Все расстоянья во времени, все неодушевленное, / Все души, все живые тела самых*

*разных форм, в самых разных мирах, / Все газы, все жидкости, все растения и минералы, всех рыб и скотов, / Все народы, цвета, виды варварства, цивилизации, языки, / Все личности, которые существовали или могли бы существовать на этой планете или на всякой другой, / Все жизни и смерти, все в прошлом, все в настоящем и будущем — / Все обняла бесконечная эта общность, как обнимала всегда / И как будет всегда обнимать, и объединять, и заключать в себе*». В заключительной IV части симфонического цикла хор исполняет следующее: «*О, величайшая Округлость, плывущая в пространстве, / Скрывающая в себе всю видимую силу и красоту. / Чередуя свет дневной и кромешную божественную тьму, / Двигаются в тебе вереницей невообразимо высокие Солнце и Луна, а еще выше над ними — мириады звезд, / Внизу же — бесчисленные травы и воды, животные, горы, деревья. / Цель твоя загадочна, скрыт от глаз смысл жизни твоей, / И все же впервые кажется мне теперь, что мысль моя начинает охватывать тебя, / Там, внизу, вышедшие из азиатских садов, бредут по земле Адам и Ева, а следом за ними — их неисчислимые потомки, / Бредут пытливые, без усталости следующие, / Задающие путаные вопросы, беспрепятственно ошибающиеся, / Беспокойные люди, чьи сердца никогда не бывают счастливы / И чьи песни всегда имеют один и тот же грустный припев: почему не удовлетворена душа? И куда ведет нас насмешница жизнь? / Ну, кто же утешит этих беспокойных детей? / Кто оправдает их не знающие отдыха искания? / Кто скажет, в чем секрет бесстрастности земли? / Кто привязывает нас к ней? Почему так противоречива Природа? / Почему мы так любим ее? (Суровую землю, землю, которая не отвечает нам взаимностью, / Холодную землю, обитель мертвых.) / И все-таки, душа, смысл проясняется и будет раскрыт полностью, / Возможно, уже сейчас — время его постижения. / Вслед за путешественниками, переплывшими (или еще переплывающими) моря, / Вслед за великими капитанами и инженерами, достигшими совершенства в своей работе, / Вслед за гениальными изобретателями и учеными, вслед за химиками, геологами и этнологами / Придет в конечном счете поэт, воистину достойный этого имени, / Придет истинный сын Бога. Придет, чтобы петь его сыновьям*». Симфония логично сконструирована и с музыкальной точки зрения: лейтмотив моря пронизывает все части и является скрепляющим музыкальную драматургию элементом. Таким же элементом становится и текст, выражающий одно эмоциональное состояние. Он является дополнительным



средством информации и в Третьей симфонии Вона-Уильямса («Пасторальная», 1921).

До сих пор речь шла о симфониях, в которых тексты разных произведений, поэтов, писателей были распределены в пространстве музыкального опуса, использовались в разных частях. Иной способ присутствия текстов в жанре симфонии — их непосредственное «вертикальное» напластование в рамках одного раздела или части произведения. Так использованы тексты Ф. Кафки, Ф. Достоевского, Ч. Павеце в Вокальной симфонии (1958) для чтеца, меццо-сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра чешского композитора В. Соммера. Тот же способ характерен для одного из первых образцов музыкального постмодернизма — Симфонии (1968) Л. Берлио ди восьми голосов и оркестра с использованием текстов К. Леви-Стросса (строки из книги «Сырое и вареное» в I и V частях), М. Л. Кинга (во II части), С. Беккета (в III части), лозунгов политических обществ и молодежных групп, фрагментов писем деятелей культуры, известных в народе фраз и поговорок (в III и IV частях). «Внутри словесного текста третьей части Симфонии структурообразующую роль играют фрагменты из романа ирландского писателя-абсурдиста Самуэля Беккета *Неназываемый (Unnameable)*, перемежающиеся звуками сольфеджио, бытовыми разговорами, цитатами из Джойса, политическими лозунгами... Словесный и музыкальный коллажи кажутся совершенно независимыми друг от друга, но это не так. В тех точках, где их смыслы как бы спонтанно пересекаются, Берлио ди расставляет четкие акценты. Так, фраза “у меня есть для тебя подарок” сопровождается аккордом из произведения Булеза *Дар*, а слова “фантастическое публичное исполнение” — цитатой из *Фантастический симфонии* Берлиоза»<sup>14</sup>. Однако на макроуровне все же существуют два пласта: *голосовой*, делящийся на пение и произнесение (чтение) текстов, фраз, звуков, и полистилистический *инструментальный*, включающий в себя элементы джаза, фолка, музыку академической традиции как самого Берлио ди, так и ряда других композиторов (Бах, Бетховен, Берлиоз, Брамс, Малер, Дебюсси, Равель, Р. Штраус, Шенберг, Веберн, Берг, Хиндемит, Стравинский, Штокхаузен, Булез), к цитированию которых он прибегает. В свою очередь, музыкальная полистилистика предполагает полистилистику текстовую. К примеру, беккетовское: «*Я здесь так недолго, но я узнаю его. Я чувствую его вокруг себя, он охватывает меня, он накрывает меня, если только этот голос умолкнет на мгновение, это покажется мне вечностью — мгновенье ти-*

<sup>14</sup> Кириллина Л. В. Музыкальная культура Европы. Вторая половина XX века. Италия // История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие. М.: Музыка, 2005. С. 322.

*шины. Я слышал бы, я знал бы, если бы он начал...»* (4 такт раздела V партитуры), — исполняемое на фоне хихикания и фонем «wwwwww», стремительно переходит в текст самого Берлио ди, характеризующий процесс исполнения.

Музыка влияет на текст, а текст — на музыку: тексты в III части «компонуются по законам музыкальных контрапунктов: тембры вокальных голосов и фонические краски извлеченных из слов звуков составляют своеобразный слой симфонической партитуры. Музыкальные линии этой партитуры, будучи цитатно конкретизированными, обретают почти вербальные качества»<sup>15</sup>.

Во II (финальной) части Третьей симфонии (1972–1975) для хора и оркестра датского композитора П. Нёргора соединены тексты католической молитвы к Деве Марии (Аве Мария), стихотворения Ф. Рюккерта из песни «Ты мой покой» Ф. Шуберта (цитируется вместе с музыкальным материалом) и сонета «Пой же взапой о садах» из цикла «Сонеты к Орфею» Р. М. Рильке. Приведем текст Рильке в переводе В. Авербуха: «*Пой же взапой о садах, что ни разу не зрел, — как в топаз / залитых, недостижимых, истоках экстаза. / Их, не сравнимых ни с чем, тысячи раз / славь — Исфакхана фонтаны и розы Ширази. / Миф, что хоть миг их лишён ты был, разом развей. / Что ты не грезилась их вызревающим фигам. / Не обвеваешься их дуновением мигом / с будто в лицо летящих цветущих ветвей. / Въяве увидь, что лишения нет, никакого, / стоит явиться решению, этому: быть! / Шёлковой нитью вошёл ты в ткани основу. / Что бы за образ ни обрели события / (будь то и муки миг, бед не избыть), / целое, верь, — ковёр хвалы и наитья».* Трагичные в основе тексты, поющиеся и проговариваемые хором, в общем акустическом пространстве накладываются на экспрессивную по динамике звучания музыку, сплошь состоящую из серий. Так композитор утрирует трагическую основу своей концепции.

К симфониям со словом, исполняемым профессиональными певцами, можно также отнести: Симфонию № 2 (1914) для сопрано и оркестра Р. Лангаарда на текст Р. Гарбу; Симфонию № 3 («Ночная песнь», 1916) для тенора, хора и оркестра К. Шимановского с использованием текста Т. Мициньского, созданного на основе произведений персидского мистика Д. Руми; Симфонию № 5 («Мир», 1920) для хора и оркестра Э. Вилла-Лобоса; Симфонию для меццо-сопрано и камерного оркестра (1923) Х. Краса с использованием текста Р. Б. Шерида-на; Симфонию № 6 (1923) для хора с оркестром

<sup>15</sup> Коробейникова Е. А. «Симфония» Лючано Берлио ди в ситуации «диалога культур» // Приношение музыке XX века: Сб. статей. Екатеринбург: Урал. гос. консерватория, 2003. С. 110.

Н. Мясковского; Хоровую симфонию (1924) для сопрано, хора и оркестра Г. Холста на текст Д. Китса; Симфонию № 3 («Реквием памяти В.И. Ленина», 1933) Д. Кабалевского на слова Н. Асеева; Симфонию № 3 («Дальневосточная», 1933) для солистов, хора, баяна, духового и симфонического оркестра Л. Книппера на текст В. Гусева; его же Симфонию № 4 («Поэма о бойце-комсомольце», 1934) для солистов, хора и симфонического оркестра на текст В. Гусева и Симфонию № 6 («Красная конница», 1938) для солиста и оркестра на народные слова; три симфонии К. Корчмарева для солистов, хора и оркестра («Октябрь», 1933, на слова В. Маяковского и С. Городецкого; «Голландия», 1934, на слова Д. Ласта; «Народы Советской страны», 1935, на текст М. Улицкого); «Осеннюю симфонию» (1934) для солиста, хора и оркестра В. Новака; «Антифашистскую симфонию» (1936) для хора и симфонического оркестра Б. Мокроусова с применением текстов Е. Абросимова; «Фольклорную симфонию» (1939) для хора и оркестра Р. Харриса; Симфонию № 3 («Te Deum», 1946) для хора и оркестра Д. Мийо на литургические тексты; Симфонию № 10 («Sume pater patrium», 1952) Э. Вилла-Лобоса на тексты Х. де Анчейта; Симфонию № 4 («Народно-песенная симфония», 1958) для баса и оркестра К. Илиева, финальная часть которой, трагическая по образу, создана с использованием фрагментов стихотворений А. Разцветникова; Симфонию № 3 («Каддиш», памяти Дж. Кеннеди, 1963) для чтеца, сопрано, хора мальчиков, смешанного хора и оркестра Л. Бернштейна на тексты иудейских молитв; Симфонию № 24 («Меджнун», 1972) для тенора, хора и камерного оркестра А. Хованесса на тексты арабского фольклора; Симфонию № 7 («Симфония моря», 1977) для хора и оркестра Х. Хансона с использованием текста (описание покорения океана) путешественника У. Уитмена; Симфонию № 3 (к 600-летию Куликовской битвы, 1977) А. Холминова на текст «Слова о полку Игореве» и «Задонщины» — памятников древнерусской литературы; Симфонию № 2 («Святой Флориан»,

1979) для солистов, хора и оркестра А. Шнитке на текст латинской мессы; Симфонию № 6 (1988) для хора и оркестра А. Эшпая на духовные тексты; Симфонию № 6 («Аврора», 1988) для сопрано и оркестра Э. Бьёрно с использованием сочиненных им текстов; Симфонию «Рассвет под рукой» (1988) для хора и оркестра М. Уильямсона на тексты поэтессы К. Уокер; Симфонию № 7 («Ключи от царства», 1989) для сопрано, баритона, смешанного хора и оркестра Я. Гануша на религиозные тексты (на латыни); Симфонию № 4 («Последняя», 1995) для чтеца с оркестром Л. Харрисона на текст индийского фольклора; Хоровую симфонию (1996) для хора, органа и оркестра К. Вайна с использованием текстов гимнов Гомера («К Земле», «К Луне», «К Солнцу») и мифов о сотворении мира из книги «Энума Элиш»; Симфонию № 9 (1997) для хора с оркестром Х. Вернера Хенце на тексты Г.У. Трайхеля и А. Зегерс; Симфонию № 6 (2001) И. Калниньша с использованием фрагментов произведений Р. Тагора; Симфонию № 7 (2005) для баса, хора, органа и оркестра Ф. Гласса на древние тексты; Симфонию «Dixi» (2009) для хора и симфонического оркестра Г. Канчели на латинский текст; Симфонию № 12 (2009) для сопрано, тенора и оркестра И. Нёрхолма с использованием текстов И. Кристинсена и Л. Хеннингсена.

С. Слонимский, один из мастеров симфонического письма, отмечал: «Мне кажется, что симфония — самая свободная и естественная форма музыкального излияния. Абсолютно неверно считать, что симфония — это схема. Давно прошли времена давления схемы на совершенно индивидуальные формы воплощения каждый раз новых, правдивых музыкальных мыслей. Мыслей о жизни и об идеале»<sup>16</sup>. Действительно, вокальная симфония XX в. — это некий комплекс музыкально-интонационных и вербально-речевых компонентов. Используемые композиторами тексты призваны модифицировать не только сам жанр симфонии, но и человеческое сознание, нацеленное в данное время на синтез разных искусств, разных источников информации.

#### Список литературы:

1. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975.
2. Борисова Е. Галина Уствольская: за пределами «fine arts» // Музыка и время, 2004. № 8. С. 45-47.
3. Гладкова О. И. Галина Уствольская. Музыка как наваждение. СПб.: Музыка, 1999.
4. Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986.
5. Кириллина Л.В. Музыкальная культура Европы. Вторая половина XX века. Италия // История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие. М.: Музыка, 2005. С. 278–332.

<sup>16</sup> Сергей Слонимский: «Я — часть народа...» (интервью с Иваном Вишневым) // Завтра, 2009. № 53 (841) от 30 декабря / Электронный ресурс: <http://www.zavtra.ru/cgi/veil/data/zavtra/09/841/81.html>.

6. Константинова Е. Музыкальный сад пана Пендерецкого // Зеркало недели, 2006. № 23 (17 июня) / Электронный ресурс: <http://www.zn.ua/articles/46993?section=newspaper#article>
7. Коробейникова Е. А. «Симфония» Лючано Берико в ситуации «диалога культур» // Приношение музыке XX века: Сб. статей. Екатеринбург: Урал. гос. консерватория, 2003. С. 107–128.
8. Малер Г. Письма. Воспоминания. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1968.
9. Мукосей Б.В. Малер, или тяжкий путь познания // Большой театр, 2009. № 12. Электронный ресурс: <http://www.bolshoi.ru/ru/season/orchestra/events/index.php?id26=1375>
10. Петров В. О. Слово в инструментальной музыке. Астрахань: ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2011.
11. Сергей Слонимский: «Я — часть народа...» (интервью с Иваном Вишневым) // Завтра, 2009. № 53 (841) от 30 декабря / Электронный ресурс: <http://www.zavtra.ru/cgi/veil/data/zavtra/09/841/81.html>
12. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
13. Чигарева Е. И. Стилистические особенности симфоний А. Локшина // Музыка и современность: Сб. статей. М.: Музыка, 1976. С. 52–78.

**References (transliteration):**

1. Barsova I.A. *Simfonii Gustava Malera*. M.: Sovetskiy kompozitor, 1975.
2. Borisova E. Galina Ustvol'skaya: za predelami «fine arts» // *Muzyka i vremya*, 2004. № 8. S. 45–47.
3. Gladkova O. I. Galina Ustvol'skaya. *Muzyka kak navazhdenie*. SPb.: Muzyka, 1999.
4. Denisov E. V. *Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsii kompozitorskoy tekhniki*. M.: Sovetskiy kompozitor, 1986.
5. Kirillina L. V. *Muzykal'naya kul'tura Evropy. Vtoraya polovina KhKh veka. Italiya* // *Istoriya zarubezhnoy muzyki. KhKh vek: uchebnoe posobie*. M.: Muzyka, 2005. S. 278–332.
6. Konstantinova E. *Muzykal'nyy sad pana Penderetskogo* // *Zerkalo nedeli*, 2006. № 23 (17 iyunya) / *Elektronnyy resurs*: <http://www.zn.ua/articles/46993?section=newspaper#article>
7. Korobeynikova E. A. «Simfoniya» Lyuchano Berio v situatsii «dialoga kul'tur» // *Prinoshenie muzyke KhKh veka: Sb. statey*. Ekaterinburg: Ural. gos. konservatoriya, 2003. S. 107–128.
8. Maler G. *Pis'ma. Vospominaniya*. Izd. 2-e. M.: Muzyka, 1968.
9. Mukosey B. V. *Maler, ili tyazhkiy put' poznaniya* // *Bol'shoy teatr*, 2009. № 12. *Elektronnyy resurs*: <http://www.bolshoi.ru/ru/season/orchestra/events/index.php?id26=1375>
10. Petrov V. O. *Slovo v instrumental'noy muzyke*. Astrakhan': GAOU AO DPO «AIPKP», 2011.
11. Sergey Slonimskiy: «Ya — chast' naroda...» (interv'y u Ivanom Vishnevskim) // «Zavtra», 2009. № 53 (841) ot 30 dekabrya / *Elektronnyy resurs*: <http://www.zavtra.ru/cgi/veil/data/zavtra/09/841/81.html>
12. Cherednichenko T. V. *Muzykal'nyy zapas. 70-e. Problemy. Portrety. Sluchai*. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002.
13. Chigareva E. I. *Stilisticheskie osobennosti simfoniy A. Lokshina* // *Muzyka i sovremennost': Sb. statey*. M.: Muzyka, 1976. S. 52–78.