

**Ключевые слова**

Ц. А. Кюи, А. К. Толстой, Л. В. Собинов, Л. Д. Донской, Ф. Л. Сениус, кружок Керзиных, вокальный цикл, музыкальное стихотворение.

*Юсупова В. В.*

# Три тенора Ц. А. Кюи. К истории первого исполнения вокального цикла на стихи А. К. Толстого

Цель статьи заключается в выявлении связей между музыкальными воплощениями образов поэзии в камерно-вокальных сочинениях Ц. А. Кюи и адресацией их посвящений. В качестве объекта исследования избраны «18 стихотворений А. К. Толстого» соч. 67. В творчестве композитора это единственный опус, каждый номер которого посвящён конкретному исполнителю. Шесть частей цикла связаны с именами видных теноров того времени — Л. В. Собинова, Л. Д. Донского и Ф. Л. Сениуса. При единстве вокального амплуа заметна разница в тесситурных, динамических и фактурных условиях представления вокальной партии. Таким образом очерчиваются «вокальные портреты» артистов. В статье дан общий обзор «тембровой формы» цикла, сопоставлены также изначальный творческий замысел композитора и его фактическое осуществление на премьере опуса.

**Key Words**

C. Cui, A. K. Tolstoy, L. Sobinov, L. Donskoy, F. Senius, Kerzins' Circle, vocal cycle, poem on music.

*Vera Yusupova*

**César Cui's Three Tenors: On the History of the First Performance of the Vocal Cycle to Poems by Aleksey Konstantinovich Tolstoy**

The article aims to identify the connections between the musical expression of poetic images in César Cui's chamber-vocal pieces and the addressees of their dedications. The research object chosen is *18 Poems by A. K. Tolstoy Op. 67*. In the composer's oeuvre, this is the only opus in which each piece is dedicated to a specific performer. Six songs of the cycle are associated with the names of prominent tenors of the time, namely L. V. Sobinov, L. D. Donskoy, and F. L. Senius. Despite the shared vocal range, differences are noted in the tessituras, dynamics, and textures of the vocal parts' presentation, thus outlining the "vocal portraits" of the artists. The article provides a general overview of the cycle's "timbre form" and compares the composer's original creative intent with its actual realization at the cycle's première.

«18 стихотворений гр. А.К. Толстого с музыкой Ц. Кюи» были созданы композитором летом 1904 года. К концу декабря того же года они были опубликованы в издательстве «П. Юргенсон и сыновья». Первое и единственное полное исполнение состоялось 20 февраля 1905 года в концерте Кружка любителей русской музыки<sup>1</sup>.

Идею «приняться за романсы» композитору подали в декабре 1903 года Мария Семёновна Керзина, пианистка<sup>2</sup>. Предшествовавшие крупные тетради вокальных миниатюр композитора также имели прямое отношение к керзинскому Кружку: «25 стихотворений А. Пушкина с музыкой Ц. Кюи» (1899) посвящены сообществу, а цикл «21 стихотворение Н. Некрасова с музыкой Ц. Кюи» (1902) создавался к 25-летию со дня смерти поэта по инициативе А.М. Керзина. Оба сочинения исполнялись впервые в концертах объединения.

Почти все «стихотворения» в соч. 67 имеют посвящения певцам — среди них были как постоянные участники концертов, так и те, кто никогда не имел к ним отношения. Каждому артисту посвящено по два номера. В письмах к М.С. Керзиной от сентября–октября 1901 года Кюи подробно разъяснил свою позицию относительно традиции посвящения произведений:

Композиторы посвящают свои произведения <...> профессиональным музыкантам, виртуозам-исполнителям, талант которых композитор ценит и ему симпатизирует<sup>3</sup>.

Несколько дней спустя композитор продолжил свою мысль:

Дополнение к вопросу о посвящениях. Конечно, если композитор, для посвящения разным виртуозам, имеет в своём распоряжении несколько произведений,

- 1 Х. Кружок любителей русской музыки: Деятельность кружка (1896–1906). М.: [б.и.], 1906. С. 33–34.
- 2 Кюи Ц.А. Избранные письма / Сост., авт. вступ. статьи и примеч. И.Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1955. С. 311.
- 3 Письмо от 27 сентября: Там же. С. 248.



Ил. 1. Л. В. Собинов, 1903

то он сообразуется с характером произведения и характером исполнения виртуоза. Конечно, здесь соответствие между тем и другим будет очень решать; массивную вещь посвятит Пюньо, а деликатную, грациозную — Есиповой. Что же касается соответствия между нравственным обликом того, кому посвящают, то и это возможно, но для этого необходимо, чтобы пьеса была написана с этой специальной целью, а не подогнана<sup>5</sup>.

Виртуозность понималась композитором в общем плане. Под виртуозами подразумевались известные исполнители, которые принимали активное участие в музыкальной жизни того времени и пользовались любовью публики. Исходя из подсказки Кюи можно говорить о чертах «вокального портрета» певца, который проявляется с помощью художественных средств, используемых композитором для претворения музыкальных образов. Эти средства в творчестве Кюи созвучны с дарованиями предполагаемых исполнителей стихотворений. Данная статья будет посвящена тенорам — разным по

4 Л. В. Собинов. Жизнь и творчество / Отв. ред. Я. О. Боярский. М.: Музгиз. 1937. С. 19.

5 Письмо от 1 октября: Там же. С. 249.

типу вокального и артистического дарования, — и романсам, им посвящённым. На их примере принципы «вокального портрета» выявляются наиболее рельефно.

На артистические возможности Леонида Витальевича Собинова (1872–1934) рассчитаны «стихотворения» «Звонче жаворонка пень» (№ 6) и «Осень! Обсыпается» (№ 10). Имя Собинова возникает в череде посвящений закономерно, к 1904 году он уже был не только исполнителем многих миниатюр Кюи<sup>6</sup>, но одним из лицезрителей вокальной культуры России, не знавшим репертуарных и национальных преград. Выдающийся дирижер Артур Никиш так отзывался в воспоминаниях об исполнении артистом его «коронных» оперных партий:

Поэтический образ Ленского, созданный Собиновым, стал классическим образцом для последующих исполнений этой партии. Один из лучших в репертуаре певца — образ Лознгринга, представший в его исполнении как светлый и возвышенный образ легендарного героя<sup>7</sup>.

Творческие принципы Собинова, сочетавшие вокальное и актёрски-выразительное начала, были относительно новы для того времени и выделяли его среди многих исполнителей. Однако загадка популярности артиста и его бессмертия в памяти потомков, вероятно, рациональному истолкованию не подлежат. Много тогда было прекрасных певцов, но Собинов остался единственным. Посвящения Кюи выставили определённую художественную планку и обозначили тип экспрессии, ожидаемый от исполнителя.

Ц. А. Кюи писал, что именно в лирических произведениях у Л. В. Собинова «нет соперников»<sup>8</sup>. С этим трудно спорить, но, к сожалению, фонограммы артиста доносят до нас в основном оперные фрагменты<sup>9</sup>. Секрет его мастерства в камерном жанре заключался, вероятнее всего, в многообразии душевных состояний, которые

6 В репертуар Собинова входили, в частности, «Пушкин о Жуковском» (А. С. Пушкин) 1884, «Сожжённое письмо» (А. С. Пушкин) 1886, «Кинжал» (М. Ю. Лермонтов) 1891, «К Неману» (А. Мицкевич) 1892, «Дробится и плещет» (А. К. Толстой) 1897, «Если жизнь тебя обманет» (А. С. Пушкин) 1899, «Глухие» (А. С. Пушкин) 1899, «Не розу пафосскую» (А. С. Пушкин) 1899.

7 Пружанский А. М. Отечественные певцы, 1750–1917: словарь. В 2 ч. Ч. 2. М.: Композитор, 2000. С. 51.

8 Кюи Ц. А. Избранные письма. Указ. изд. С. 375.

9 Редкие исключения — «Средь шумного бала» соч. 38 № 3 и «За окном в тени мелькает» соч. 60 № 10 П. И. Чайковского, «Задремал тихий сад» (1889) Б.-Б. Барона.

удавалось передать голосом и которые по сей день не слишком подвластны звукозаписывающей технике.

«Стихотворения», посвящённые Собинову, схожи по лирической направленности: оба содержат «фоновые» пейзажи — весенний и осенний, — в обоих открывается заветное любовное чувство героя, оба лишены ярких примет внешней эффектности, рассчитаны на тонкое ощущение подтекста.

«Звонче жаворонка пень» внешне очень степенно — неизменно повторяющаяся ячейка с пунктирным ритмом среди ровных длительностей создаёт единое чувство воодушевлённого, но спокойного маршевого движения. Начальные фразы строятся на достаточно низких и неудобных для тенорового диапазона звуках — нисходящем движении от  $g^1$  к  $d^1$  (здесь и далее — по записи) при динамическом указании *mf* (ил. 2).



Звон-че жа-во-рон-ка пень-е, яр-че веш-ни - е цве-ты,

Ил. 2

То, что у Собинова этот высотный отрезок звучал ярко (это подтверждается записями, например, ариозо Ленского «Я люблю вас»)<sup>10</sup>, позволило композитору использовать затаенный, мужественный тембр грудного регистра как своего рода отправную точку предстоящего эмоционального взлета. Последующая вокальная партия стихотворения с каждой фразой поднимается всё выше по секвенциям, охватывая почти весь теноровый диапазон, как символическое отражение подъёма «между небом и землёй», и достигает звука  $a^2$  (по письму) на предпоследнем слове.

Декламационное высказывание разделено на три части, согласно строфике стиха, с глубокими интонационными цезурами на гранях формы. Первая часть заканчивается «изумленным», как взгляд в безграничное небо, отклонением в верхнюю медианту (*H-dur*), подчеркнутым сменой речевой поступенности на ариозный ход по трезвучию. Вторая, начавшись с резкого гармонического «сброса» в основной лад, приводит к элегическому минору доминантовой

10 Чайковский П.И. Ариозо Ленского «Я люблю Вас» из оперы «Евгений Онегин» / исполн. Собинов Л.В. Видеоклип. URL <https://clck.ru/3LX8kW> (дата обращения 18.04.2025).

параллели (*h-moll*), а «торжествующий прилив» в тексте — еще не апофеоз. Самые сильные средства приберегаются для кульминации. Повторив исходный мотив миниатюры октавой выше (то, что было прежде сказано сдержанным полупрошептом, теперь провозглашается во весь голос), Кюи чертит обращенную мелодическую волну в октавном диапазоне, еще раз проходя взглядом по всем точкам пейзажной панорамы и венчая вокальную декламацию огромным интонационным восклицательным знаком (ил. 3).

The image shows a musical score for a song. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment also begins with *mf* and ends with *f*. The lyrics are: "как на - тя - ну - ты - е стру - ны меж - ду не - бом и зем - лёй." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ил. 3

Мнимо-повествовательная интонация начала оказывается обманкой, в ней кроется огромный динамический запас для выражения весеннего счастья.

«Осень! Обсыпается» содержит черты описания и повествования о противоречивом психологическом состоянии героя, «весёлого и горестного». Мажорный лад идёт отчасти вразрез с печальным тоном стихотворения А.К. Толстого, но это придаёт прочтению оптимистичный оттенок, а высказанное признание в любви звучит уверенно. И.В. Степанова присваивает этому явлению определение «эмоционального контртона»<sup>11</sup>. Вопреки категоричному утверждению исследователя<sup>12</sup>, относящемуся ко всей стилистике Кюи, выявляется он в данном случае весьма рельефно.

11 Контртон — термин, обозначающий «вид семантической конфликтности текстов и их отражения в музыке»: Степанова И.В. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. М.: Книга и бизнес, 2002. С. 152.

12 «Несоответствие эмоциональных тонов характерно для Кюи, хотя, в отличие от Балакирева, эмоциональный контртон его — при явном наличии — трудно определим, что говорит либо о неумелости музыкального воплощения, либо о «неслышимости» эмоционального тона стиха. Не исключено, что такая семантическая сглаженность, «отполированность» — далёкое влияние духа французской эстетики»: Там же.

На уровне языковых средств в стихотворении обращают на себя особое внимание мелодические фрагменты с повторяющимся звуком: С.М. Волконский называл подобные построения «монотонами». По Волконскому, «монотон» придаёт читаемому тексту эффект накопления какого-либо состояния<sup>13</sup>. Стихотворение состоит из коротких волнообразных мелодических построений, соответствующих поэтическим строкам. Каждая строка, начинающаяся монотонно, продолжается либо интонационным взлётом, либо падением. Лирический герой пытается озвучить в пении то, что он «не умеет высказать» словами.

И.В. Степанова ставит вопрос «Всегда ли слово ведёт за собой музыку, а музыка ведома?»<sup>14</sup>. Очевидный «встречный смысл» сочетается в этом номере со столь же заметной производностью музыки от слова. Противоречия между ними не возникает вследствие реализации поэтического образа на разных композиционных уровнях. «Контртон» проявляется в семантическом аспекте, в закономерности «музыкального слова» — в синтаксисе. Два раздела миниатюры соответствуют четырехстрочным строкам стихотворения. В первом такте вокальной строки пунктуация заглавной интонации поэтического текста тонко передана в ритмике. Несмотря на восклицание, у Кюи здесь монотон, дополненный неожиданной паузой (ил. 4).



Ил. 4

Для сравнения — в 1868 году был опубликован романс О.К. Клема<sup>15</sup> «Весело и горестно» на тот же текст А.К. Толстого, сохранявший популярность в течение длительного времени. Можно видеть, как каждый из композиторов обыграл начальную интонацию стихотворения. Это живая иллюстрация разницы между выразительной, но чисто романсовой интонацией середины XIX века и отточенностью «стихотворения с музыкой» в интерпретации Кюи (см. ил. 5).

13 Волконский С.М. Выразительное слово: Опыт исследования и руководства в области механики, психологии, философии и эстетики речи в жизни и на сцене. СПб.: тип. «Сириус», 1913. С. 101.

14 Степанова И.В. Указ. изд. С. 133.

15 Оскар Карлович Клем (1822–1891) — офицер Императорской армии, генерал от инфантерии; в 1868–1882 годах служил при штабе Московского военного округа.



Ил. 5

Фактура фортепианной партии у Кюи разрезана, каждая из восходящих волн развития вокальной линии имеет аналогичную ритмическую организацию, воспроизводящую просодию стиха, с ее наиболее глубоким акцентом на пятом слоге каждой строки. Нисходящие триоли — минимальный изобразительный штрих — отражают описание пейзажа: «Осень. Обсыпается весь наш бедный сад, // Листья пожелтые по ветру летят» (ил. 6).

*mf* О-сень! Об-сы - па - ет-ся весь наш бед-ный сад,

Ил. 6

Как видим, в использовании гармонических красок Кюи и здесь прибегает к прямому параллелизму по отношению к поэтическому тексту. После мажорного звучания в основной тональности (*As*) на «дно долин» внезапно падает тень *c-moll*, а «кисти ярко красные вянущих рябин» звучат в *Es*. Во второй части прерывание фактурного пульса отражает молчание, упоминаемое в тексте (ил. 7).

*mf* *rit.* *ad libitum.*  
 в о-чи те бе гля-дю-чи мол-ча слё-зы люю, не у-ме ю выс-ка-зять,  
*mf* *mf*

Ил. 7

В опусе 67 это единственное стихотворение, в вокальной партии которого есть восходящий октавный скачок, требующий гибкости голоса, которой Л.В. Собинов особенно отличался. Вокальная техника, а именно «удобство» и «неудобство», в случае этой пары стихотворений служит художественным средством для придания выразительности высказываниям. Лучше всего это можно ощутить, сопоставляя взятия верхнего звука  $a^2$  в каждом из номеров. В конце романа «Звонче жаворонка пенье» к высокой ноте есть подход, фонема «и» растягивается (*tenuto*), а звучание продолжается на *f* до конца, что с исполнительской точки зрения удобно. Иначе завершается «Осень» — с восходящего скачка на *f* распевается наиболее «закрытая» буква «ю», и требуется уйти до *pp*, — такая филировка звука на высокой ноте и «закрытой» гласной составляет сложность, однако Собинов был известен способностью легко преодолевать высокие тесситуры (ил. 8).

*f* *pp*  
 как те - бя люб - лю!  
*f* *pp*

Ил. 8



Ил. 9. Л. Д. Донской —  
открытка из личного собрания

Вокальное неудобство в контексте «Не умею высказать, как тебя люблю» здесь даёт ощущение преодоления недостаточности слов для выражения отношения к возлюбленной. Таков вокальный диптих для Л. В. Собинова, отражающий как вокальное, так и артистическое дарование певца.

Пьесы «Ой, каб Волга-Матушка» (№ 1) и «Коль любить, так без рассудку» (№ 7) посвящены драматическому тенору Лаврентию Дмитриевичу Донскому (1857–1917). В воспоминаниях Т. Л. Щепкиной-Куперник, хорошо знавшей артиста, читаем:

О Донском вспоминается с невольной улыбкой. У него был сильный, хороший голос, но несколько глуховатого тембра при полном отсутствии металла. Вот певец, который определенно не играл на сцене и даже не делал вида, что играет! Это был могучего вида человек, очень полный, с хорошим русским

лицом — таким можно было представить себе русского ямщика, способного шутя править лихой тройкой. Когда он пел Собинина в «Сусанине», Редрикова в «Тушинцах» (П.И. Бларамберга. — В. Ю.) и тому подобные партии, он был вполне на месте; но, когда он выходил, например, в «Фаусте», в трико, обтягивавшем его монументальные ноги, и в шляпе с пером на кудрях деревенского ямщика, нельзя было не улыбнуться. Однако он добросовестно нёс репертуар, пел ведущие роли и был очень музыкален<sup>16</sup>.

Продолжая составлять представление о манере пения Донского, приведём цитату из статьи тверского историка и культуролога Вячеслава Михайловича Воробьёва. Основываясь на воспоминаниях и архиве потомков певца, он писал:

Эта «русская» манера Донского не встретила понимания у поклонников итальянской школы; один из них писал в газете «Новости» № 252 за 1888 год, что Донской поёт, как поют парни в хороводах, и даже, что «голос его имеет вульгарный тембр»<sup>17</sup>.

С 1883 года Л.Д. Донской солировал в Большом театре, концертируя и продолжая совершенствоваться в вокальном искусстве, но в 1904 году, оставив сцену, уехал в Тифлис и посвятил себя созданию и содержанию собственной оперной антрепризы.

«Русский» типаж и соответствующая манера пения, были, несомненно, замечены и Ц.А. Кюи: стихотворения «Ой, каб Волга-Матушка» и «Коль любить» написаны à la Russe, в ярком национальном колорите и параллельных «белоклавишных» тональностях (а и С). Пьесы обладают схожим характером и размеренным движением, требуют мощного звучания, соответственно типажу и возможностям Донского. Суммарный вокальный диапазон двух номеров ( $c^1$ – $g^2$ ) не включает верхние теноровые звуки, что, возможно, составляет часть характеристики певца на 22-м году карьеры. Однако в сочетании насыщенного среднего регистра с внешним обликом Донского замысел Ц.А. Кюи мог получить образцовое воплощение. Никто лучше Донского в «Ой, каб Волга-Матушка» не мог претворить образ простого русского мужика, испытывающего страдания от социального неравенства и того, что положение нельзя изменить.

16 Щепкина-Куперник Т.Л. Из воспоминаний о русском театре. М.: Детгиз, 1956. С. 114–115.

17 Воробьёв В.М. Лаврентий Дмитриевич Донской // Тверской областной институт усовершенствования учителей: Электронный ресурс. URL: clck.ru/3Kfkie (Дата обращения 11.04.2025).

«Волга-Матушка», согласно смысловой структуре текста, состоит из двух частей с арочной репризой. Параллелизм хода человеческой жизни и течения Волги-матушки выражены в фундаментальном звучании начальных фраз вокальной партии *mf* в унисон с фортепианной (ил. 10). Этот унисон усиливает ощущение одиночества человека, чьим «собеседником» осталась только природа. Сила и открытость звучания голоса Донского должны были также обострить этот эффект.

**Moderato non troppo**  $\text{♩} = 92$   
*mf*

Ой, каб Вол-га ма-ту-шка джэпять по-бе-жа-ла! Ка-бы мож-по, брат-цы, пачать жить с па-ча-ла!

**Moderato non troppo**  $\text{♩} = 92$   
*p* <

Ил. 10

Звуковысотная середина мелодической линии приходится на  $a^1-e^2$  — именно на них построены крайние разделы номера. Среди сохранившихся записей Донского — «Строфы Нерона» А.Г. Рубинштейна<sup>18</sup>, где можно слышать тот же «медиум» певца, звучащий уверенно и густо. Слова о постоянстве в любви («Кабы мы любили, да не разлюбливали») звучат более камерно — фон к вокальной партии, спускающейся в среднюю часть диапазона, составляют в фортепианном сопровождении простые аккорды и подголоски, имитирующие коллективное народное пение (ил. 11).

Ой, ка-бы зи-мо-ю цве-ты рас-цве-та-ли! Ка-бы мы лю-би-ли, да не раз-люб-ля-ли!

Ил. 11

18 Рубинштейн А.Г. Строфы Нерона из оперы «Нерон» / исполн. Донской Л.Д. URL: <https://click.ru/3LX8cC> (дата обращения 18.04.2025).

Снижение тесситуры солиста от  $e^2$  к  $e^1$  приводит к угасанию динамики по террасному принципу. Со второго раздела берёт начало вектор стремительного развития различных образов народных увеселений («молодицы», «чарка»). В согласии с замечанием прессы о «хороводном» пении Донского, именно такой стиль звучал бы здесь естественно — лирический герой всё больше увлекается и забывается в своих вожделениях («Да кабы звенели завсегда карманы! // Да кабы нам, братцы, да свои кафтаны!») — волнообразно развивается вокальная партия, поднимаясь с каждой волной выше, к  $f^2$ . Этот раздел можно принять за кульминационный, однако, позднее выясняется, что это не совсем так. В заблуждение вводит незаметно вкравшийся композиторский контртон: при чтении стихотворения столь заметной перемены мы не ощущаем.

Будто опомнившись, герой возвращается в реальность, вспоминает о насущном, — движение музыки замедляется *meno mosso* через *poco ritenuto* перед репризой — начальный мотив стихотворения в оттенке *p* (ил. 12). Донской, как и многие тенора, был способен извлечь звук *p* на такой высоте с применением головного регистра голоса, почти фальцетом, что не представляет особенной сложности. Однако художественный замысел Ц.А. Кюи заключался в использовании открытой манеры пения высоких нот, присущей Лаврентию Дмитриевичу. Звучание этих строк обрело бы эффект бессильного отчаяния, «тихого крика».

Ил. 12

В завершении стихотворения Ц.А. Кюи прибег к распеванию одного слога на несколько нот, приему достаточно редкому для стилистики «музыкальных стихотворений»;  $g^2$  задерживается, как печальный стон: «Да батюшка б царь наш всю правду бы ведал!» Таким образом, высшая точка вокальной линии обозначает подлинную — не столько динамическую, сколько идейно-смысловую кульминацию, заданную поэтом (ил. 13).

122

Музыкальный фрагмент в 2/4 такте. Мелодия начинается на среднем уровне, поднимается к концу фразы. Динамика *mf* переходит в *f*. Текст: Да ба - тюш-ка б царь наш всю прав - ду бы ве - - дал!

Ил. 13

В стихотворении «Коль любить» Донской должен был воплотить образ «русского Самсона», переполненного удачью и радостью жизни<sup>19</sup>. Нижний предел диапазона стихотворения ( $c^1$ ) глубже, чем в «Волге-матушке». В «Коль любить» мелодия строится прямо от нижнего звука, что требует густого, почти баритонового звучания (см. ил. 14). Очевидно, у певца нижний регистр обладал соответствующей краской с учётом того, что нижние ноты еще и дублированы фортепианной партией. Анафорическое начало каждой строки стихотворения «Коль любить» соответственно выражено и в музыке восходящим мотивом с остановкой на третьем звуке. Ц.А. Кюи точно следует за стилизованной силлабикой поэтического текста Толстого (3+5 или 3+4). Развитие проходит ступенчато-восходящими секвентными повторами основного мотива в диапазоне той же дуодецимы  $c^1-g^2$ .

Музыкальный фрагмент в 3/4 такте. Мелодия строится от нижнего звука. Динамика *mf*. Текст: Коль лю - бить, так без рас - суд - ку, коль гро - зить, так не на шуг - ку, коль руг - нуть, так с го - ря - ча,

Ил. 14

19 Энгель Ю.Д. Ночь перед рождеством // Глазами современника: Избранные статьи о русской музыке 1898–1918 / Сост., ред., коммент. и вступ. ст. И.Ф. Кунина. М.: Сов. композитор, 1971. С. 32.





Ил. 16. Ф.Л. Сениус — из личного собрания

с тремя из них — «Песенка», «Отрок» и «Напрасно я бегу». Первый написан *à la Russe*, и в нём встречается дублирование вокальной линии у рояля, которое мы видим в «Волге-Матушке» и «Коль любить». Очевидно, впечатление от органичности звучания Донского в «Песенке» и послужило поводом к посвящению ему именно рассмотренных стихотворений. Они красноречиво указывают, насколько ярким был «русский» типаж Л.Д. Донского и как он был оценён Ц.А. Кюи. Это стало чертой, взятой за основу для претворения двух близких, но при этом эмоционально различных образов.

Немецкому тенору Феликсу Львовичу Сениусу (Felix Senius, 1868–1913) посвящены стихотворения из «Крымских очерков» — «Над неприступной крутизною» (№ 12) и «Клонит к лени» (№ 13). В статье о концерте Ф.Л. Сениуса 1900 года Кюи писал:

Г. Сениус — тенор с красивым, свежим голосом, особенно звучным в верхнем регистре. Он им прекрасно владеет, хорошо тушует фразу, удачно переходит от форте к пиано и обратно. Он очень музыкален, верно схватывает дух

исполняемого и, самым старательным, обдуманном образом, всё отделявает до последних мелочей, и этим достигает чрезвычайно законченного, истинно-художественного исполнения<sup>21</sup>.

Вероятно, в этом можно усматривать основания к чуть более поздней прорисовке «вокального портрета» немецкого певца, известного в Петербурге в качестве исполнителя кантат Баха и ораторий Генделя. В хронографе концертной жизни Петербурга отражена активная деятельность певца на рубеже XIX–XX веков. В его камерном репертуаре также заметно преобладание немецкой музыки (Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, Р. Шуман, И. Брамс, Р. Штраус). Примечательно участие Ф.Л. Сениуса в лекциях А.Ф. Каля<sup>22</sup> об истории немецкой песни с музыкальными иллюстрациями в 1904 году (29 ноября, 2 декабря, 6 декабря)<sup>23</sup>.

Как следует из статьи, Ц.А. Кюи считал музыкальность Ф.Л. Сениуса разносторонней — сочинения, посвящённые ему, контрастны и по характеру, и по объёму, и по музыкально-техническим задачам. Номера в опусе образуют микроцикл, суммарная tessitura которого охватывает почти весь теноровый диапазон ( $c^1 - a^2$ ). Образная система «Над неприступной крутизною» продиктована двусоставностью стихотворения — вначале описывается зима в горах, затем весна на морском берегу. Звучание первого раздела масштабно, создаётся ощущение оркестрового объёма благодаря октавной дублировке вокальной мелодии в партии фортепиано. Однако в отличие от стихотворений, посвящённых Донскому, дублировка осуществляется с помощью многозвучных аккордовых вертикалей. Разнонаправленность мелодических линий отсылает к контрастной полифонии в хоровых номерах кантат Баха.

Если в «Волге-матушке» достигался эффект усиленного «пустого» одноголосия — гласа человека, вопрошающего в одиночестве, то в «Неприступной крутизне» это скорее изображение горного рельефа, порождающего отзвуки. Образ природы в первом случае — пассивно-параллелен настроению героя, во втором активно-самостоятелен. В центре внимания не психологический мир человека, а сам пейзаж — контраст зимы и весны (см. ил. 17).

21 Кюи Ц.А. Театр и музыка. Концерт г. Сениуса // Новости и биржевая газета. 1900. № 71 (12 марта). С. 3.

22 Алексей Фёдорович Каль (1878–1948) — русский музыковед, приват-доцент Санкт-Петербургского университета (история музыки).

23 История русской музыки: в 10 т. Т. 10В. Кн. 1: 1890–1917. Хронограф / Под общ. науч. ред. Е.М. Левашева. М.: Музыка, 2011. С. 741–742.

**Allegretto**

The image shows a musical score for a piece titled 'Allegretto'. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics are marked 'f' (forte). The lyrics are in Russian. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system begins with a measure number '5' and ends with a double bar line.

Над не-при ступ-ной кру-тиз-но-ю по-вис ту-ман-ный не-бо - склон  
там гор зуб - ча-то-ю сте-но - ю от ю-га се-вер от-де - лён.

Ил. 17

Мелодическая линия первой части рельефна, природа вокальной партии явно ариозна, а не декламационна. Диапазон фраз октавный, размашистый — это требует сглаживания переходов между регистрами. Сениус владел идеальным *legato*, его голос звучал ровно на всём протяжении диапазона и особенно плотно на «прикрытых» гласных (ударных «и», «у», безударных «е» и «о»). При стремительности и рельефности вокальной линии эти качества должны были создать образ ярящейся вьюги, передать угрожающий голос «сердитого бога».

На примере взятий верхнего звука  $a^2$  можно отчетливо увидеть запечатленную композитором разницу в манере по сравнению с Собиновым. У Сениуса эта нота прозвучала бы заметно гуще и с бóльшим нажимом. Такого звучания требует драматическая кульминация цикла и образ зимы, а обуславливается оно мелодическим контекстом и фонетической краской. Нота дважды берется на «и» в сочетании с тритоновым скачком, предшествующим или следующим за нею. То и другое можно считать осторожными намеками на немецкую стилистику и даже на «вагнеризм».

В целях подтверждения тезиса о ярко выраженной национальной природе дарования Сениуса, запечатленной Кюи, следовало бы напрямую сравнить голоса певцов, о которых до сих пор шла речь. Однако фонограмм, пригодных для корректного сопоставления, не сохранилось. Мы можем воспользоваться лишь «косвенными уликами» для выявления черт вокальной школы, обратившись к записям романса Неморино из оперы Г. Доницетти «Любовный напиток» в исполнении Ф.Л. Сениуса<sup>24</sup> и Э. Карузо<sup>25</sup> (1873–1921) как культового представителя *bel canto* начала XX века. Специфика немецкого языка с его разнообразием гласных определила одно из направлений работы над вокальной техникой в XIX веке<sup>26</sup>. В отличие от летящих, открытых гласных Карузо, у Сениуса практически везде слышна характерная немецкая редукция. Возвращаясь к Собинову, мы должны будем признать, что ему присущи те же «карузианские» черты, унаследованные от педагога, А.М. Додонова, ученика Ф. Ронкони. Свести теноров-сверстников на одной репертуарной площадке также не удастся, но романс Надира из «Искателей жемчуга» Ж. Бизе<sup>27</sup>, близкий арии Неморино по тесситуре и кантиленному голосоведению, позволяет установить стилевые и технологические аналогии.

Звучание колоратуры у немецкого артиста отсылает к «высокому барокко» Италии. В стремлении к чистоте интонации П.Ф. Този<sup>28</sup> считал необходимым использовать полутривистый штрих, почти *marcato*, что отчётливо слышно у Сениуса<sup>29</sup>. Заключительный пассаж арии у Карузо звучит, напротив, монолитнее, глаже.

Весенний пейзаж, морской штиль и умиротворённое состояние выражены резкой сменой тональности (*C-dur*), общим снижением темпа и введением триольных переливов у роля (см. ил. 18). Мы

- 24 Доницетти Г. Романс Неморино из оперы «Любовный напиток» / исполн. Сениус Ф.Л. Видеоклип. URL: <https://clck.ru/3LX8ea> (дата обращения 18.04.2025).
- 25 Доницетти Г. Романс Неморино из оперы «Любовный напиток» / исполн. Карузо Э. Видеоклип. URL: <https://clck.ru/3LX8gh> (дата обращения 18.04.2025).
- 26 Наумов А.В. Конспекты по истории вокального искусства XVII–XIX веков. Москва: САМ Полиграфист, 2017. С. 240
- 27 Бизе Ж. Романс Надира из оперы «Искатели жемчуга» / исполн. Собинов Л.В. Видеоклип. URL: <https://clck.ru/3LX8io> (дата обращения 18.04.2025).
- 28 Пьер Франческо Този (ок. 1653–1732) – итальянский певец-кастрат, композитор и автор трактата «Взгляды древних и современных певцов» (1723), изданного на русском языке в книге К.М. Мазурина «Методология пения» (1902).
- 29 Мазурин К.М. Методология пения: Курс педагогики пения: Руководство для учителей и пособие для учащихся. Т. 1. М.: Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1902. С. 134.

снова находим параллелизм музыки с поэтическим словом — «от юга север отделён» так же чётко, как в тексте. Вокальную партию составляют закругленные линии, их плавность дополнительно обуславливается полиритмическими сочетаниями с фортепиано. Идеальное *legato* Сениуса, мягкость тембра при *p* и строгое *vibrato* придали бы звучанию трепетность и создали бы яркий контраст к предыдущему. При этом неистовость зимнего образа и умиротворённость весны уравновешивались бы единой манерой произнесения редуцированных гласных, присущей Сениусу.

Над ним вес-на мла-да-я ве - ет, и лавр, Ди-а-но-ю хра-ним, в лу -

чах по-луд-ня зе-ле - не-ет над мо - рем веч - но го-лу-бым.

Ил. 18

Миниатюра «Клонит к лени» контрастирует с образами стихотворения «Над неприступной крутизною» и по характеру, и по звуковой краске. Можно говорить о том, что в данном опусе для певца складывается триптих из зимы с весной («Над неприступной крутизною») и лета («Клонит к лени»). Все три картины различны между собой и требуют индивидуализированных исполнительских приемов, предусмотренных композитором.

В отличие от предыдущего номера, пьеса «Клонит к лени» построена на фразах короткого дыхания, пронизанных паузами-цезурами, снижающими сквозную энергетику мелодии (см. ил. 19). Как и в эпизоде «весны», музыка имеет полиритмический, даже полиметрический потенциал, остающийся почти непрерывно скрытым, актуальным преимущественно для внутреннего самоощущения певца и пианиста, актуализирующийся только в кадансах.

**Moderato** ♩ = 56

*p*

Кло-нит к ле-ни пол-день жгу-чий, за-мер в листь-ях каж-дый звук,

**Moderato** ♩ = 56

*p*

Ил. 19

В начале вокальной партии миниатюры есть трудные для тенора звуки в малой октаве (по записи в первой) —  $c^1$  и  $e^1$ . Яркого звучания в стихотворении не требуется, партия рояля лаконична. На низких нотах голос Сениуса звучал бы приглушенно, как тень предыдущего «солнечного» мотива. Музыкальная образность вновь взывает к визуальным ассоциациям. Поначалу условные, во второй половине они конкретизируются. Трелеобразное журчание водного источника наполняет фортепианное сопровождение, побуждая и голос к большей ритмической гибкости, смене вялой регулярности с оттенком медленного танца на воодушевление романтического монолога (ил. 20).

а из кам - ней вы - те - ка - я, од - но - зву - чен  
*crescendo*

и гре - муч, го - во - рит не у - мол -  
*mf*

ка - я и по - ёт на - гор - ный ключ.  
*riten.* *a tempo*

Ил. 20

Неоднозначный исходный колорит данного номера и его стремительная трансформация требуют незаурядной исполнительской тонкости. Из трех теноров лишь один, по-видимому, был на подобное способен.

В опусе 67 стихотворения, посвящённые Сениусу, находятся в так называемой точке золотого сечения. Драматическая кульминация всего цикла приходится на зимнюю картину. В своём коронном

амплуа немецкий тенор противоположен лирику-Собинову — потому и весна Феликса Львовича так отличается от весны Леонида Витальевича. У последнего это лирическая картина, исполненная восторга перед обновлением природы и жизненных сил героя. Весна же Сениуса сосуществует с зимой параллельно, в диалектическом единстве контрастной пары.

Соотнесение Сениуса с Донским проводится в иной плоскости. Оба — тенора драматические; первый более академичен, второй скорее эстраден. Немалую роль играет и подчеркивание почвенного начала в искусстве Донского, связанное с поэтическими текстами.

В письмах Ц.А. Кюи того времени мы находим реакцию на новые веяния в музыке, осмысление прожитой жизни, — в начале 1904 года композитору исполнилось 70 лет. 1 января он писал М.С. Керзиной:

Не знаю, как вы, но я не желаю вернуть и не жалею ни одного года, ни одного дня, и не потому чтобы мне тяжело жилось, нисколько, прожил я весьма благополучно, а только будет<sup>30</sup>.

На закате карьеры Донского, ушедшего с оперной сцены, расцветал талант Собинова, олицетворявшего будущее отечественной вокальной культуры. Рядом с ними — Сениус, символизовавший иностранное, «чужое». Таким образом, в «18 стихотворениях А.К. Толстого» на примере трёх теноров мы можем видеть, как отразилось мироощущение композитора, его видение эпохи.

\*\*\*

Премьера «18 стихотворений А.К. Толстого» в концерте Кружка любителей русской музыки состоялась 20 февраля 1905 года. Художественный замысел опуса во время премьерного исполнения был реализован лишь отчасти.

Лирико-драматический тенор Назарий Григорьевич Райский (1876–1958) исполнил в концерте по одному из номеров, предназначенных различным певцам — «Ой, каб Волга-матушка», «Звонче жаворонка пень» и «Над неприступной крутизною». Все три стихотворения — ключевые для «вокальных портретов». Не станем исключать того, что певец был способен воплотить разноплановые образы. О более позднем вечере русского романса Райского в журнале «Рампа и жизнь» № 12 (1916) читаем:



Ил. 21. Н.Г. Райский — из личного собрания

Вся программа была выполнена с большой музыкальностью, благодаря которой г. Райский при небольших сравнительно вокальных ресурсах, сумел достигнуть подчас очень крупных художественных результатов. Прекрасное впечатление производит любовный подход певца к каждому исполняемому им произведению. Везде и всюду видна вдумчивая работа, тонкая музыкальная отделка<sup>31</sup>.

На протяжении ряда предшествующих и последующих лет современники отмечали тонкость художественной работы певца. Однако с точки зрения тембровых характеристик голоса всестороннее соответствие маловероятно.

«Клонит к лени» на премьере опуса Кюи был отдан лирическому баритону Ивану Васильевичу Грызунову (1879–1919), обладателю уверенных верхних нот. С.Ю. Левик писал:

31 Гунст Е.О. Письма о музыке // Рампа и жизнь. 1916. № 12. С. 12.



Ил. 22. И. В. Грызунов —  
из личного собрания

Ни тот, ни другой (в том же абзаце идет речь о Н. Д. Векове — В. Ю.) не блистали яркими природными голосами. Их голоса были бедны тембрами, не отличались силой и особой технической обработкой, но оба были отличными артистами<sup>32</sup>.

Номер, как уже было замечено, имеет более низкую тесситуру, скромный диапазон и включает нижний звук *c*<sup>1</sup>. Во избежание необходимости транспонировать ноты, видимо, это стихотворение Грызунову и досталось. Вероятно, и справился он с ним близко к замыслу композитора.

Мария Адриановна Дейша-Сионицкая (1859–1932) исполнила «собиновское» стихотворение «Осень! Обсыпается». Ю. Д. Энгель так писал о певице:

32 Левик С. Ю. Записки оперного певца / Вступ. ст. В. М. Богданова-Березовского. М.: Искусство, 1962. С. 345.



Ил. 23. М.А. Дейша-Сионицкая — РГАЛИ, Фонд 3090, опись 1, номер 580, лист 2

В г-же Дейше-Сионицкой счастливо соединились богатые данные (могучее, хорошо обработанное драматическое сопрано, не лишённое и колоратурной гибкости) с сильным драматическим темпераментом и редкою артистическою чуткостью и вдумчивостью<sup>33</sup>.

Смена не только мужского голоса на женский, но и лирического на драматический должна была привести к наиболее сильному отступлению от авторской воли.

Меццо-сопрано Анна Ильинична Маклецкая (1880–1951) обладала «сильным голосом тёплого тембра, сценическим темпераментом и хореографическими способностями. Создавая образ, уделяла внимание его внешнему рисунку (мимика, жест, пластика)»<sup>34</sup>. Сомнительно, чтобы внешние эффекты и хореография могли найти

33 *Энгель Ю.Д.* По поводу бенефиса г-жи Дейша-Сионицкой // Глазами современника. Указ. изд. С. 104.

34 *Пружанский А.М.* Отечественные певцы, 1750–1917: словарь: в 2 ч. Ч. 1. М.: Композитор, 1991–2000. С. 314.



Ил. 24. А.И. Маклецкая —  
РГАЛИ, Фонд 1937, опись 2,  
номер 84, лист 1

применение в пьесе «Коль любить», предназначенной для Донского, — лишь некое сходство силы голоса могло роднить исполнение с замыслом. Среди лучших русских партий певицы значится Рогнеда. Ц.А. Кюи считал, что Маклецкая «великолепна» в роли Кармен<sup>35</sup>:

Она создала правдивый, реальный, чрезвычайно привлекательный образ Кармен, без излишнего подчёркивания и без тривиального оттенка. Её, по справедливости, следует считать одной из лучших Кармен, каких только видел Петербург, а видел он их не мало (Ц. Кюи)<sup>36</sup>.

Под руководством композитора певица готовила в его опере «Анджело» роль Тизбы (постановка Большого театра 1901 года), которая соответствует упомянутому амплу. Торжественный характер

35 Кюи Ц.А. Избранные письма. Указ. изд. С. 253.

36 Пружанский А.М. Отечественные певцы. Указ. изд. С. 314.

«Коль любить» мог вписаться в эти характеристики, однако в письме Ц. А. Кюи к Керзиной читаем:

Маклецкая вам не понравилась. <...> Что же касается до голоса, то он недурён, но ничего особенного не представляет, как, например, голос Собинова или Цыбушенко<sup>37</sup>.

Можно предположить, что А. И. Маклецкая тоже едва ли вписывалась в художественно-звуковую концепцию опуса, какой ее видел композитор. Нарушалась и общая последовательность выходов, определяемая посвящениями и образующая особый слой «тембровой формы». В ее соблюдении, при смене самих голосов, организаторы, должно быть, не увидели особого смысла. Едва ли когда-нибудь представлялось возможным собрать всех адресатов посвящений на одной сцене для исполнения всего сочинения. Тем не менее неоспорима польза знаний о первоначальной идее как двигателе творческого процесса композитора, а также с точки зрения исполнительства и восприятия в «аутентичном» ключе.

**ЛИТЕРАТУРА**

- 1 *Волконский С.М.* Выразительное слово: Опыт исследования и руководства в области механики, психологии, философии и эстетики речи в жизни и на сцене. СПб.: тип. «Сириус», 1913
- 2 *Воробьёв В.М.* Лаврентий Дмитриевич Донской // Тверской областной институт усовершенствования учителей. Электронный ресурс. URL: [clck.ru/3Krfie](http://clck.ru/3Krfie).
- 3 *Гунст Е.О.* Письма о музыке // Рампа и жизнь. 1916. № 12. С. 12.
- 4 История русской музыки: в 10 т. Т. 10 В. Кн. 1: 1890–1917: Хронограф / Под общ. науч. ред. Е.М. Левашева. М.: Музыка, 2011.
- 5 *Кюи Ц.А.* Избранные письма / Сост., авт. вступ. статьи и примеч. И.Л. Гусина. Л.: Музгиз, 1955.
- 6 *Кюи Ц.А.* Театр и музыка. Концерт г. Сениуса // Новости и биржевая газета. 1900. № 71 (12 марта). С. 3.
- 7 *Кюи Ц.А.* Русский романс: Очерк его развития. СПб.: Тип. Н. Финдейзена, 1896.
- 8 Л.В. Собинов. Жизнь и творчество / Отв. ред. Я.О. Боярский. М.: Музгиз, 1937.
- 9 *Левик С.Ю.* Записки оперного певца / Вступ. ст. В.М. Богданова-Березовского. М.: Искусство, 1962.
- 10 *Мазурин К.М.* Методология пения: Курс педагогики пения: Руководство для учителей и пособие для учащихся. Т. 1. М.: Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1902.
- 11 *Наумов А.В.* Конспекты по истории вокального искусства XVII–XIX веков. М.: САМ Полиграфист, 2017.
- 12 *Пружанский А.М.* Отечественные певцы, 1750–1917: словарь: в 2 ч. Ч. 1. М.: Композитор, 1991–2000.
- 13 *Пружанский А.М.* Отечественные певцы, 1750–1917: словарь: в 2 ч. Ч. 2. М.: Сов. композитор, 1991–2000.
- 14 *Степанова И.В.* Слово и музыка. Диалектика семантических связей. М.: Книга и бизнес, 2002.
- 15 Х. Кружок любителей русской музыки: Деятельность кружка (1896–1906). М.: [б.и.], 1906.
- 16 *Щепкина-Куперник Т.Л.* Из воспоминаний о русском театре. М.: Детгиз, 1956.
- 17 *Энгель Ю.Д.* Глазами современника: Избранные статьи о русской музыке 1898–1918 / Сост., ред., коммент. и вступ. ст. И.Ф. Кунина. М.: Советский композитор, 1971.

## REFERENCES

- 1 *Volkonskiy S.M.* Virazitel'noe slovo: Opit issledovaniya i rukovodstva v oblasti mekhaniki, psikhologii, filosofii i estetiki rechi v zhizni i na scene [Expressive Word. An Essay in Research and Guidance in the Fields of Mechanics, Psychology, Philosophy, and Aesthetics of Speech in Life and on Stage]. Saint Petersburg: Sirius, 1913
- 2 *Vorob'ev V.M.* Lavrentiy Dmitrievich Donskoy // Tverskoy oblastnoy institut usovershenstvovaniya uchiteley [Regional Institute of Advanced Training Courses for Teachers, Tver']. URL: clck.ru/3Krfie.
- 3 *Gunst E.O.* Pis'ma o muzike [Letters on Music] // Rampa i zhizn' [Footlights and Life]. 1916. No. 12. P. 12.
- 4 *Istoriya russkoy muziki* [History of Russian Music] in 10 volumes. Vol. 10B. Book 1: 1890–1917: Chronograph / Under the general editorship of E.M. Levashev. Moscow: Muzika, 2011.
- 5 *Kyui [Cui] C.A.* Izbrannie pis'ma [Selected Letters] / Compiled, prefaced and commented by I.L. Gusin. Leningrad: Muzgiz [State Music Publishing House], 1955.
- 6 *Kyui [Cui] C.A.* Teatr i muzika. Koncert g. Seniusa [Theatre and Music. Recital of Mr. Senius] // Novosti i birzhevaya gazeta [News and Exchange Newspaper]. 1900. No. 71 (12 March). P. 3.
- 7 *Kyui [Cui] C.A.* Russkiy romans: Ocherk ego razvitiya [Russian Romance. An Essay on Its Development]. Saint Petersburg: Typography of N. Findeyzen [Findeisen], 1896.
- 8 *L.V. Sobinov.* Zhizn' i tvorchestvo [Leonid Vital'evich Sobinov. His Life and Work] / Edited by Ya.O. Boyarskiy. Moscow: Muzgiz [State Music Publishing House], 1937.
- 9 *Levik S. Yu.* Zapiski opernogo pevca [Notes of an Opera Singer] / Introductory article by V.M. Bogdanov-Berezovskiy. Moscow: Iskusstvo [Art], 1962.
- 10 *Mazurin K.M.* Metodologiya peniya: Kurs pedagogiki peniya: Rukovodstvo dlya uchiteley i posobie dlya uchashchikhsya [Methodology of Singing. A Course in the Pedagogy of Singing. Guidebook for Teachers and Manual for Pupils]. Vol. 1. Moscow: A.A. Levenson Printing Company, 1902.
- 11 *Naumov A.V.* Konspekti po istorii vokal'nogo iskusstva XVII–XIX vekov [Abstracts on the History of Vocal Art in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Centuries]. Moscow: SAM Polygraphist, 2017.
- 12 *Pruzhanskiy A.M.* Otechestvennie pevci, 1750–1917: slovar' [Russian Singers, 1750–1917: A Dictionary]. In 2 parts. Part 1. Moscow: Kompozitor, 1991–2000.
- 13 *Pruzhanskiy A.M.* Otechestvennie pevci, 1750–1917: slovar' [Russian Singers, 1750–1917: A Dictionary]. In 2 parts. Part 2. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1991–2000.
- 14 *Stepanova I.V.* Slovo i muzika. Dialektika semanticheskikh svyazey [Word and Music. The Dialectics of Semantic Relationships]. Moscow: Kniga i business [Book and Business], 2002.
- 15 *Kh. Kruzhok lyubiteley russkoy muziki: Deyatel'nost' kruzhka (1896–1906)* [Club of Russian Music Enthusiasts. The Club's Activities (1896–1906)]. Moscow, 1906.

Юсупова В. В.

**Три тенора Ц. А. Кюи. К истории первого исполнения  
вокального цикла на стихи А. К. Толстого**

- 16 *Shchepkina-Kupernik T.L.* Iz vospominaniy o rusском teatre [From Recollections of Russian Theatre]. Moscow: Detgiz [State Publishing House for Children], 1956. **139**
- 17 *Ėngel' [Engel] Yu.D.* Glazami sovremennika: Izbrannie stat'i o rusской muzike 1898–1918 [Through the Eyes of a Contemporary. Selected Articles on Russian Music 1898–1918] / Compiled, edited, commented and prefaced by I.F. Kunin. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1971.