

На правах рукописи

Потяркина Елена Евгеньевна

К. Д. БАЛЬМОНТ

И РУССКАЯ МУЗЫКА РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ

Специальность 17.00.02 — музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Москва — 2009

Работа выполнена на кафедре истории русской музыки Московской
государственной консерватории им. П. И. Чайковского

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории
русской музыки Московской государственной
консерватории им. П. И. Чайковского
Скворцова Ирина Арнольдовна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор кафедры теории
музыки Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского
Чигарева Евгения Ивановна

кандидат искусствоведения, старший преподаватель
кафедры культурологии и методологии музыкального
образования Московского государственного
гуманитарного университета им. М. А. Шолохова
Шкапа Екатерина Александровна

Ведущая организация: Государственный музыкально-педагогический институт
им. М. М. Ипполитова-Иванова

Защита состоится 29 апреля 2010 г. в 18 часов на заседании
диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной
консерватории им. П. И. Чайковского,
125 009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале Московской государственной
консерватории им. П. И. Чайковского

Автореферат разослан _____ 2010 г.

Ученый секретарь диссертационного совета

Ю. В. Москва

I. Общая характеристика работы.

Актуальность темы исследования.

Фигура К. Д. Бальмонта занимает особое место в русской культуре рубежа веков. Именно его творчество стало самым востребованным у композиторов того времени. Более того, Бальмонт стал вторым (!) после Пушкина по популярности у музыкантов. Список музыкальных сочинений на его стихи, написанных на рубеже XIX-XX веков, насчитывает свыше 500 примеров (приблизительно 170 имен композиторов). Этот уникальный факт не мог не вызвать исследовательского интереса.

К. Д. Бальмонт является представителем русского поэтического символизма, отсюда проистекают многие особенности его творческой эстетики и поэтического языка. Смысловая и образная сфера стихов Бальмонта аккумулирует многие приметы эпохи — синтетичность, многоуровневость, мозаичность, культ мгновения. Но особой чертой его творчества стало необычайное внимание к фонической стороне искусства слова. Бальмонт — «король поэтических звучностей», его стихи относятся к разряду особой фонической поэзии. Звук, звучание — основная сфера творческих интересов Бальмонта. Отношение К. Д. Бальмонта к звучанию стихотворения подобно отношению композиторов к музыкальному облику своих опусов. Отсюда — изысканная инструментовка, особая «перепевность» бальмонтовского стиха. Образные и смысловые идеи его текстов раскрываются через неповторимые звуковые формы.

Являясь воплощением чисто музыкальных звуковых идей в искусстве слова и часто становясь основой для вокальных сочинений, бальмонтовские стихи в той или иной степени оказывали воздействие на композиторские решения. Фактор влияния поэта на композиторов-современников был обусловлен как обаянием поэтического мира Бальмонта, так и самой его личности. Всеохватность бальмонтовского творчества, многоплановость образов, мастерство инструментовки стиха не только обуславливали

композиторский интерес к стихам, но и порой диктовали свои правила в процессе создания музыкального произведения.

Среди хорошо известных композиторов рубежа XIX-XX веков, обращавшихся к творчеству К. Д. Бальмонта, — С. В. Рахманинов, И. Ф. Стравинский, Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, С. И. Танеев, Р. М. Глиэр, Н. Н. Черепнин, А. С. Аренский и другие. И особый интерес здесь представляет тот факт, что творческое созвучие в бальмонтской поэзии находили композиторы столь разных эстетических воззрений (например, С. В. Рахманинов, И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев).

Научная новизна диссертации состоит в создании первого музыковедческого исследования, посвященного К. Д. Бальмонту и его творчеству в русской музыке рубежа XIX-XX веков. Впервые был произведен всесторонний анализ влияния поэта на музыкальную культуру того времени, что дает возможность взглянуть на вокальное искусство данной эпохи с новой точки зрения. В рамках исследования осуществлена первая аудиозапись некоторых произведений В. И. Ребикова, собран наиболее полный нотографический справочный материал по музыкальным произведениям на стихи К. Д. Бальмонта.

Объект исследования включает в себя несколько составляющих.

- сама личность К. Д. Бальмонта, его положение и значение в русской культуре рубежа XIX-XX веков;
- творчество К. Д. Бальмонта, его эстетические положения, особенности поэтического языка;
- преломление бальмонтского творчества в русской музыке рубежа XIX-XX веков и взаимодействие поэтического и музыкального пластов в произведениях различных жанров на стихи Бальмонта.

Разработанность темы.

Сопряжение бальмонтского творчества с музыкальным искусством — тема, не имевшая отдельного освещения в музыковедении. Специальный интерес к вопросу «Бальмонт и музыка» связан, прежде всего, с именами

филологов. Основная заслуга в этой сфере принадлежит О. В. Епишевой. Ей принадлежит ряд статей, — «Бальмонт и русские композиторы»¹, «Скрябин и его музыка в стихах поэтов-символистов: К. Бальмонт, Ю. Балтрушайтис, Вяч. Иванов»², «К вопросу о музыкальности стихов К. Д. Бальмонта»³, «Музыка и музыканты в лирике К. Бальмонта»⁴ и др., а также кандидатская диссертация по теме «Музыка в лирике К. Д. Бальмонта» (ИвГУ, 2006). Работы Епишевой были посвящены значению музыки и фигур музыкального мира в бальмонтовском творчестве. В музыкальном ключе осмысливается поэзия Бальмонта, раскрывается его восприятие музыки и музыкантов того времени. В связи с этим стоит сказать о работах Л. И. Будниковой, в которых избран тот же ракурс освещения данной проблемы. Это статьи «К. Бальмонт и музыка»⁵, «К. Бальмонт и С. Прокофьев: творческий диалог в историко-культурном контексте Серебряного века»⁶, монография «Творчество К. Бальмонта в контексте русской синкретической культуры конца XIX - начала XX века»⁷ и одноименная докторская диссертация⁸.

В данный момент активное изучение фигуры Бальмонта ведется на базе филологической кафедры Ивановского Государственного Университета. Как подразделение университета был создан Бальмонт-Центр, ставящий перед собой задачи научно-исследовательского, учебно-образовательного и культурно-просветительского плана. Автор исследования поддерживал

¹ *Епишева О. В.* К. Д. Бальмонт и русские композиторы // Молодая наука – XXI веку: Тезисы докладов международной научной конференции студентов, аспирантов, молодых учёных. Ч. I. Филология /Иван. гос. ун-т. Иваново, 2001. С. 29

² *Епишева О. В.* Скрябин и его музыка в стихах поэтов-символистов: К. Бальмонт, Ю. Балтрушайтис, Вяч. Иванов (к постановке вопроса) // Русская культура в текстах, образах, знаках 1913 года: Материалы межрегионального научно-теоретического семинара «Культурологические штудии». Вып. 3. Киров, 2003. С. 137 – 142

³ *Епишева О. В.* К вопросу о музыкальности стихов К. Д. Бальмонта // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 6 /Иван. гос. ун-т. Иваново, 2004. С. 27 – 33

⁴ *Епишева О. В.* Музыка и музыканты в лирике К. Бальмонта // Молодая наука в классическом университете. Ч. 6. Русская словесность. Текст и контекст /Иван. гос. ун-т. Иваново, 2006. С. 4 – 5

⁵ *Будникова Л. И.* К. Бальмонт и музыка // Русское литературоведение в новом тысячелетии. Материалы второй междунар. конф. М., 2003. Т. 2. С. 318—323

⁶ *Будникова Л. И.* К. Бальмонт и С. Прокофьев: Творческий диалог в историко-культурном контексте Серебряного века // Вестник Челябинского гос. пед. ун-та. Серия 3. Филология. Вып. 3. Челябинск, 2005. С. 203—220

⁷ *Будникова Л. И.* Творчество К. Д. Бальмонта в контексте русской синкретической культуры конца XIX - начала XX века: монография. Челябинск, 2006

⁸ *Будникова Л. И.* Творчество К. Д. Бальмонта в контексте русской синкретической культуры конца XIX - начала XX века: диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 2007

письменный контакт с Бальмонт-центром, результаты которого послужили основой для некоторых положений диссертации.

В перечисленных работах представлен филологический взгляд на проблему «Бальмонт и музыка». Музыкальность рассматривается в них как компонент бальмонтовской поэтической системы. Подобный же подход отмечен и в трудах некоторых музыковедов, в частности, у Л. Л. Гервер, — «Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века)» (М., 2001) и у Б. А. Каца, — «Музыкальные ключи к русской поэзии: Исследовательские очерки и комментарии» (СПб., 1997).

Среди музыковедческих трудов, касающихся Бальмонта, следует отметить статьи О. М. Томпаковой «Музыка и молодость в расцвете»: (О личных и творческих взаимоотношениях С. С. Прокофьева и К. Бальмонта)⁹, И. Вершининой «Бальмонт и Стравинский»¹⁰ и О. Ровенко «Бальмонт – Прокофьев – Стравинский: Некоторые параллели и сопоставления»¹¹.

Затронутые в этих работах вопросы, связанные с Бальмонтом, подчеркнули заметную роль поэта в музыкальном искусстве. Как следствие стала явной необходимость дальнейшего исследования и создания целостной картины влияния Бальмонта на музыку современной ему эпохи.

Вопросы бытования бальмонтовской поэзии в музыкальных произведениях были затронуты в работах Т. Н. Левоу «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи» (М., 1991), И. В. Степановой «Слово и музыка. Диалектика семантических связей» (М., 1999). В данных трудах творчество Бальмонта упоминается лишь эпизодически, но само направление и методы научного поиска послужили важной опорной точкой для нашего исследования.

⁹ Томпакова О. «Музыка и молодость в расцвете...»: (О личных и творческих взаимоотношениях С. С. Прокофьева и К. Бальмонта) // Сов. музыка. 1986. № 4. С. 92—94.

¹⁰ Вершинина И. Бальмонт и Стравинский // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 130—140.

¹¹ Ровенко О. Бальмонт – Прокофьев – Стравинский: Некоторые параллели и сопоставления // О композиторском и исполнительском творчестве русских музыкантов. М., 1993. С. 129—151.

При рассмотрении избранной темы неизбежно встает проблема соотношения слова и музыки. Эта тема уже имеет мощные корни в исследовательской практике. Здесь можно выделить труды Б. В. Асафьева «Русская поэзия в русской музыке», В. А. Васиной-Гроссман «Музыка и поэтическое слово» (Ч.1 М., 1972; Ч.2 и Ч.3 М., 1978), И. А. Лаврентьевой «Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений» (М., 1978), Л. Л. Гервер «Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов» и уже упомянутая работа И. В. Степановой «Слово и музыка».

Для исследования поэтического пласта вокальной музыки было необходимо изучение соответствующих историко-теоретических базовых трудов. Ее основу составили работы Жирмунского, Веселовского, Гаспарова, Эткинда, Пospelова, Сельвинского, Эйхенбаума, Лосева, Лотмана и др.¹²

Цель работы — по возможности наиболее полно раскрыть значение фигуры Бальмонта для музыкального искусства рубежа XIX-XX веков, а также рассмотреть весь спектр взаимодействия Бальмонта, его поэтического мира и композиторов-современников, их творчества.

Задачи исследования:

- освещение роли К. Д. Бальмонта в русской культуре Серебряного века, феномена уникальной популярности поэта в музыкальном мире. Для объяснения этого факта фигура Бальмонта рассматривается с разных сторон:
— сама личность поэта, ее яркость и соответствие такой тенденции начала XX века, как стремление к индивидуализму;

¹² Жирмунский В. Н. Введение в метрику. — Л., 1925; *Его же*. Теория стиха. Л., 1975; *Его же*. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977; *Его же*. Поэтика русской поэзии. — Спб., 2001; Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940; Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика, ритмика, рифма, строфика. — М., 1984; *Его же*. Избранные труды. Т. 2. О стихах. М., 1997; *Его же*. Русский стих 1890-х – 1925-х годов в комментариях. М., 1993; Эткинд Е. Материя стиха. — Спб, 1998; Пospelов Г. Я. Теория литературы. — М., 1940; Сельвинский И. Студия стиха. — М., 1962; *Его же*. Теория стиха. — Л., 1968; Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха. — Л., 1922; Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. — М., 1927; *Его же*. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976; Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970

— бальмонтское творчество, его эстетика и особенности поэтического языка (в том числе и в переводах);

— взаимодействие Бальмонта с композиторами современниками. Сюда включается как непосредственное личное общение, — А. Н. Скрябин, С. С. Прокофьев, так и исключительно творческое соприкосновение музыкантов с бальмонтским поэтическим миром, — С. И. Танеев, Н. Я. Мясковский.

• рассмотрение закономерностей сопряжения текстового и музыкального пластов. В данном вопросе выделяется несколько аспектов:

— определение и классификация элементов, участвующих во взаимодействии вербальной и музыкальной сфер вокальных произведений;

— выявление различных форм взаимодействия элементов и соотнесение этих форм с музыкальными жанрами;

— отражение и дифференциация жанровых тенденций вокальной музыки данного периода. Выявление критериев разделения жанров романса и стихотворения для голоса с сопровождением.

• необходимость создания целостного представления о конкретных воплощениях бальмонтской поэзии в музыкальном творчестве.

В качестве аналитических образцов выбраны сочинения различных жанров, способствующих созданию целостной картины бальмонтского творчества в музыке:

— камерные вокальные произведения (романсы, стихотворения для голоса с сопровождением, мелодекламации и ритмодекламации, музыкальное чтение, вокальные ансамбли);

— хоровые произведения;

— вокально-симфонические произведения.

Среди авторов — композиторы различных стилистических направлений:

С. И. Танеев, С. В. Рахманинов, И. Ф. Стравинский, Н. Н. Черепнин, С. С. Прокофьев, Н. Я. Мясковский, В. И. Ребиков, А. Т. Гречанинов, М. Ф. Гнесин и другие.

- для наиболее полного представления о роли бальмонтского творчества в музыке рубежа XIX-XX веков было необходимо составление нотографического справочника (Приложение V), включающего свыше 500 названий вокальных сочинений на стихи и переводы Бальмонта.

Научно-практическая значимость работы связана с созданием целостного музыковедческого труда о Бальмонте, как о поэте-символисте, оказавшем большое влияние на русскую музыкальную культуру рубежа XIX-XX веков. Данное исследование должно встать в ряд работ, посвященных поэтическим персоналиям в истории музыки. Его результаты могут быть использованы в учебном процессе — в курсе истории музыки. Диссертация может оказать помощь также и искусствоведам и литературоведам в изучении бальмонтского феномена в истории культуры.

Апробация работы.

Диссертация была обсуждена на заседании кафедры Истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского 1 декабря 2009 года и рекомендована к защите на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Отдельные положения работы освещены в публикациях, а также в докладах на научных конференциях:

- Научные чтения памяти А. И. Кандинского. Тема доклада — «Бальмонт и Скрябин» (МГК им. П. И. Чайковского);
- Научная конференция «Неизвестный Н. Мясковский: взгляд из XXI века». Тема доклада — «Бальмонт и Мясковский» (МГК им. П. И. Чайковского);
- VIII творческое собрание молодых исследователей, педагогов, исполнителей «Приближаясь к недавнему прошлому». Тема доклада — «Бальмонт и Прокофьев» (Союз Московских Композиторов);
- Научная конференция, посвященная 150-летию со дня рождения Сергея Ивановича Танеева с темой «Танеев и Бальмонт» (МГК им. П. И. Чайковского);

- Болховитиновские чтения-2007. Культурное пространство России: прошлое, настоящее, будущее». Тема — «К. Д. Бальмонт и композиторы-современники» (Воронежская государственная академия искусств);
- Творческое собрание молодых исследователей. Тема — «Поэзия К. Д. Бальмонта и ее музыкальные проекции. Пограничные жанры» (Союз Московских Композиторов).

Некоторые результаты исследования послужили основой лекции-концерта «Сонеты Солнца, меда и Луны» в музее Серебряного века («Доме В. Я. Брюсова) и сообщения в АМК при МГК им. П. И. Чайковского. Была также произведена аудиозапись ритмодекламаций В. И. Ребикова на стихи К. Д. Бальмонта (студия звукозаписи АМК при МГК им. П. И. Чайковского). Диск прилагается.

Структура работы.

Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и шести приложений. Библиография насчитывает 197 наименований. Приложения включают таблицы, стихи, нотные примеры, отрывок из статьи Н. Гумилева, нотографический список произведений на стихи К. Д. Бальмонта и аудиодиск.

II. Основное содержание диссертации.

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, определяется основная проблематика, рассматривается степень ее изученности, формулируются цели и задачи исследования, описывается общая структура диссертации.

Первая глава «К. Д. Бальмонт в русской культуре серебряного века» посвящена разностороннему раскрытию личности и творческого облика поэта, а также его роли в культурной жизни России рубежа XIX-XX веков. Глава состоит из четырех разделов:

- «Бальмонтовский феномен»;
- Эстетика творчества К. Д. Бальмонта;
- Поэтический язык К. Д. Бальмонта;
- К. Д. Бальмонт и композиторы-современники.

В *первом разделе* рассматривается проблема двойственного положения Бальмонта в культурном пространстве серебряного века.

Фигура К. Д. Бальмонта занимает особое место в поэзии серебряного века. Его творчество было невероятно популярным у современников. В Бальмонта буквально была влюблена вся Россия. Он был постоянной темой светских бесед и сплетен, ему стремились подражать, его стихи переписывали, учили наизусть, на них писали музыку.

Парадокс «бальмонтовского феномена» заключается в том, что с точки зрения филологов он *не занимает* ведущей позиции в символизме. К. Д. Бальмонт не был ни реформатором стиха, как А. Блок, ни выдающимся теоретиком символистского направления, как А. Белый. Но его необычайная популярность была и остается фактом в истории культуры. Причины бальмонтовской притягательности следует искать как в изысканности и необычайной напевности его поэтического языка, так и в самой личности поэта. Он был необычайно ярким человеком во всех своих проявлениях. Любовь к внешним эффектам, позерство, эпатаж, столь привлекавшие к нему внимание, — все это очень соответствовало духу времени. Одной из особенностей психологии художника рубежа XIX-XX веков стало слияние эстетических принципов и реальной жизни. Личность Бальмонта — яркое тому подтверждение. Одна из бальмонтовских творческих установок, — игра, мимолетность, переменчивость — проявлялась и во всех его поступках, внешнем облике, речи, требовании произносить его фамилию на французский манер — с ударением на последнем слоге. Бальмонт всегда оставался Бальмонтом, — и в бытовых моментах жизни, и в искусстве.

Второй и третий разделы главы посвящены соответственно *особенностям бальмонтовской эстетики и поэтического языка*.

Эстетические воззрения Бальмонта аккумулировали в себе все основные идеи эпохи. Здесь и философичность, и определяющее значение творческого начала, импрессионизм и культ мгновения, всеохватность наполненность индивидуальностью, автобиографичность. Бальмонтовский

поэтический мир «мгновений красоты» органично слит с Природой. Ее всеединство явилось отправной точкой для такой важной бальмонтовской эстетической идеи, как синтез. В стихах Бальмонта зачастую воедино связаны цвета, запахи, звуки. Взаимопроникновение чувств и ощущений повлекло за собой и стремление к синестезии — то есть слиянию различных видов искусства. Это характерная идея символистской эстетики в целом, но в творчестве Бальмонта она стала концептуальным поэтическим приемом. Главной чертой его стихов была музыкальность. Неповторимый облик бальмонтовских строк создается благодаря искусной инструментовке стиха, его певучести. основополагающим критерием является звучание. Для Бальмонта каждая буква, каждый звук обладает магической силой, которую необходимо пробудить.

Трепетное внимание к звучанию во многом определяет облик бальмонтовского *поэтического языка*. Напевность, тонкая звукопись — особенности стихотворений Бальмонта, которые сразу привлекают к себе внимание. основополагающая роль звука в бальмонтовской творческой системе роднит ее с эстетикой музыкального искусства. Главенство музыкальной идеи в целом характерно для поэтов-символистов, унаследовавших эту мысль от эпохи романтизма. Но у Бальмонта эта идея становится первоосновой самого творческого процесса. В его поэтике находят отражение и другие, типичные романтико-символистские особенности: метафоричность, важная роль интонации вопроса. Превалирующая идея музыкальности, фонизма стиха привела Бальмонта к созданию новых словесных форм в сфере «абстрактностей».

Особое звучание бальмонтовского поэтического языка отличало не только авторские стихи, но и переводы. При этом неизбежно происходило «обальмончивание» (М. Цветаева) первоисточника, из-за которого часто рождались противоречивые суждения. Бальмонта упрекали в неточности и небрежном отношении к тексту. Объяснение этой «неточности» нужно искать именно во внимании поэта к фонической стороне произведения. Поэт

стремился найти такие звуковые формы, которые бы наиболее ярко могли передать образы стихотворения. Переводы Бальмонта — это особое авторизованное явление, и не случайно композиторы, даже имея выбор, останавливали свой выбор именно на них.

Четвертый раздел главы посвящен проблеме ***взаимодействия Бальмонта с композиторами-современниками.***

Сюда включены эпизоды личного общения поэта с музыкантами, где выделяются две фигуры музыкального мира — А. Н. Скрябин и С. С. Прокофьев. А также восприятие Бальмонта композиторами, которые не были связаны узами дружбы с поэтом, — Н. Я. Мясковский, С. И. Танеев.

А. Н. Скрябин и С. С. Прокофьев были художниками, созвучными Бальмонту. И ощущение этой созвучности было обоюдным. Оба композитора находили в творчестве и в самой личности Бальмонта нечто близкое своим убеждениям. А наибольший отклик в душе поэта рождало именно их творчество. В музыке обоих композиторов Бальмонт видел идеи, соответствующие собственным эстетическим представлениям. Поэтические «портреты» Скрябина и Прокофьева, созданные поэтом, поражают своей яркостью и точностью.

«Бальмонт и Скрябин» — художники, которые каждый в своем искусстве, обладали некоей сверхинтуицией, объясняющей и извиняющей их известный эгоцентризм. Для символиста интуитивность творчества, познания означает истинность. В этом смысле и сочинения Скрябина, и стихотворения Бальмонта — проявления символистской истинности. Примечательно, что Бальмонт и Скрябин никогда не были соучастниками творческого процесса, — у Скрябина нет ни одного сочинения, где бы он использовал стихи Бальмонта. Но, тем не менее, оба они одинаково интересовались творчеством друг друга, свидетельство чему можно найти в их литературном наследии.

А. Н. Скрябин видел в бальмонтских опусах для себя, для собственных текстов некий отправной пункт, содержащийся в особой «магичности» стихов.

Бальмонт же в Скрябине «угадывал ...свершителя, который наконец откроет... тончайшие тайнодействия Музыки...»¹³ и (!) признавал за композитором первенство в искусстве: «Я считаю себя большим поэтом. Но мое искусство бледнеет перед искусством этого... музыканта»¹⁴.

Если Скрябин был для Бальмонта своего рода двойником в музыкальном искусстве, то в даровании С. С. Прокофьева его привлекали отдельные образно-эмоциональные проявления. Прокофьев для Бальмонта, прежде всего, — солнечный «непобедимый скиф». Именно эти стороны композиторского дарования — стихийность, властность, заклинательность, солнечность, магия — привлекли поэта, который проповедовал те же принципы в своих стихах.

Композитор с большим пиететом относился как к творчеству поэта, так к самому Бальмонту, поэтому ответное внимание со стороны последнего Прокофьев воспринимал с необычайным трепетом. Используя бальмонтовские стихи для своих сочинений, Прокофьев всегда стремился узнать мнение поэта, убедиться в соответствии творческих замыслов. Таким образом, Бальмонт становится не только автором текстов для вокальных сочинений композитора, но и соучастником творческого процесса.

Особый интерес представляет взгляд на Бальмонта композиторов, не стремившихся к личному общению с поэтом. В диссертации освещены случаи, выделяющиеся из ряда общих тенденций: «К. Д. Бальмонт — Н. Я. Мясковский» и «К. Д. Бальмонт — С. И. Танеев».

Для Н. Я. Мясковского личность поэта, склонного к театральности проявлений, была чуждой. И разность мироощущения, возможно, стала причиной отсутствия стремления к общению. В их литературном наследии нет упоминаний о встречах. Тем не менее, с бальмонтовской поэзией композитор имел дело постоянно, напрямую или косвенно. Напрямую — через собственные сочинения на стихи Бальмонта, косвенно — через Прокофьева, с которым Мясковского связывала многолетняя дружба. Страстная

¹³ Бальмонт К.. Звуковой зазыв// Бальмонт К. Автобиографическая проза. — М.: Алгоритм, 2001, с. 515.

¹⁴ Сабанеев Л. Л.. Воспоминания о Скрябине. — М.: Классика-XXI, 2003, с. 193

увлеченность Прокофьева бальмонтовским творчеством не могла быть неизвестна Мясковскому, и он с интересом относился к прокофьевским опусам на тексты Бальмонта.

Что касается собственных обращений к бальмонтовскому творчеству, то в нем Мясковский нашел близкую ему форму передачи чувственных ощущений. Это лирическое высказывание через метафоры. Томление, находящее отражение в ряде ассоциаций. Мясковский избрал путь погружения в эмоциональную сторону стиха. Такой подход отличает его от других композиторов, которые обращались к стихам Бальмонта, находя в них, прежде всего, изысканное кружево фонических сочетаний.

Практически все композиторы, обращавшиеся к поэзии Бальмонта, были или ровесниками поэта, или младшими его современниками. И их творческий взлет либо совпадал с творческим взлетом Бальмонта, либо (в случае с младшими современниками) приходился на период, который можно назвать бальмонтовской эпохой. В этом ряду выделяется С. И. Танеев, который был старше поэта на одиннадцать лет. Во время начала бальмонтовского творческого пути Танеев уже был вполне зрелым музыкантом, отличавшимся строгой, упорядоченной системой творческих взглядов, опорой на традиции и большой требовательностью ко всему, что касается работы над созданием музыкального произведения. На первый взгляд мироощущение композитора разительно отличается от бальмонтовского зыбкого царства мимолетностей. Связующей нитью стали общие интересы творческих исследований — русский фольклор и стихосложение. Эти темы обсуждались на «собраниях московских аргонатов» в доме А. Белого, которые посещали и Танеев, и Бальмонт. Другой точкой соприкосновения было пантеистическое восприятие мира, казавшееся Танееву весьма стройным и цельным и игравшее столь значимую роль в бальмонтовском творчестве.

Вторая глава «Вокальное творчество как синтез двух искусств — музыки и поэзии» состоит из двух разделов. *Первый* из них — *«Технические параметры»* — содержит обобщение теоретических положений, связанных с

самим механизмом соединения поэтического и музыкального пластов в вокальном творчестве. В основе взаимодействия музыкального и речевого начала выделяются две составляющих:

1) постоянные элементы — константы — синтеза;

2) изменяемые элементы — формы — синтеза.

Константами синтеза являются качества, общие для обоих видов искусства, — это *звуки* и некая *метроритмическая идея* организации. И звуки, и метроритмическая идеи, в свою очередь делятся на музыкальные и вербальные. Соответственно, можно выделить следующие константы синтеза:

- вербальный звук;
- вербальная метроритмическая организация;
- музыкальный звук вокальной партии;
- музыкальный звук инструментальной партии;
- музыкальная метроритмическая организация вокальной партии.
- музыкальная метроритмическая организация инструментальной партии.

Каждая из констант может влиять на какие-либо другие, а также зависеть от них. Сами же возможности влияния и степень зависимости различна. Впрочем, как правило, параметры, которые могут оказать влияние на ту или иную константу являются теми параметрами, на которые может влиять та же самая константа. То есть, речь идет о взаимозависимости. В данном ряду выделяется параметр воздействия вербального звука на музыкальный звук инструментальной партии. Это случай возможного невзаимного влияния. Проявляется оно при подчеркивании фонических особенностей стиха в звуковом облике партии сопровождения (сольной инструментальной или оркестровой партии).

Менее всего зависимы константы, касающиеся метроритмической организации вербальной и музыкально-инструментальной составляющих. И не случайно именно эти области (каждая в своем виде искусства) являлись объектами активной реформаторской деятельности.

Виды зависимости определяют характер их взаимодействия, именуемый *формой синтеза*. Собственно, формами синтеза определяется облик конкретного вокального произведения. Выделяются следующие разновидности форм синтеза:

- поэтическая;
- музыкальная;
- смешанная;
- переменная;
- симультанная.

В *поэтической форме* синтеза главенствует текст. Музыкальный пласт полностью подчинен вербальным константам. Партия сопровождения может иметь три различных варианта решения: подчеркивание технических особенностей стиха, отражение его смыслового наполнения, практическое сведение на нет.

Полностью противоположная картина наблюдается в *музыкальной форме* синтеза. Здесь господствует музыкальная составляющая. На первый план выдвигается мелодическое развитие. Вербальные константы практически не влияют на музыкальную ткань.

Смешанная форма синтеза — самая сложная в плане взаимодействия констант. Можно выделить несколько основных вариантов ее решения:

— главенство мелодики и ритмики вокальной партии над вербальными константами и отражение специфических особенностей текста в инструментальной партии;

— зависимость вокальной партии от особенностей текста, и полная свобода от их влияния в инструментальном сопровождении;

— в целом главенство музыкальных законов в облике и вокальной партии, и сопровождения, но при этом подчеркивание некоторых технических особенностей стиха: репризные строки, текстовые перечисления. Соответствие общего характера музыки образно-смысловому содержанию поэтического текста.

Переменная форма синтеза также может воплощаться по-разному. Это могут быть случаи поочередного лидерства то текстовой, то музыкальной составляющей вокального произведения. Либо одна из упомянутых форм (музыкальная или поэтическая) может сочетаться со смешанной формой синтеза.

Симультанная форма синтеза подразумевает равноправие одновременно звучащих пластов. Музыкальная и поэтическая составляющая часто обнаруживает некую общность, как правило, в области ритма.

Технические параметры соединения двух искусств, будучи, несомненно, важными, вовсе не исчерпывают всех вопросов, связанных с взаимодействием поэзии и музыки в вокальном творчестве. Любое искусство, невозможно и неправильно рассматривать только лишь с точки зрения сухой теории механизмов действия и в отрыве от смыслового и идейного наполнения. Важную роль играет временной контекст с его характерными приметам и эстетическими идеями. ***Второй раздел — «Соотношение поэзии и музыки в вокальных произведениях рубежа XIX-XX веков»*** — посвящен вопросу сосуществования двух искусств в эпоху символизма.

Явственное движение поэзии и музыки навстречу друг другу, намеченное у романтиков, привело художников-символистов к идее синтеза. Взаимопроникновение искусств обрело значение характерной приметы времени. Музыка становится основной идеей поэтической эстетики. Одним из ведущих критериев в поэзии становится напевность. Композиторы, в свою очередь, сосредотачивают свое внимание на проблеме художественного слова, декламации. Перемешивается лексический словарь двух искусств: в теории музыки распространяется применение поэтических, а в названиях стихотворений появляются музыкальные термины. Возникают такие интересные опыты, как пробы поэтической «нотации».

Приобретает значение манифеста фиксация тончайших нюансов душевных переживаний при помощи звуков. Областью самого близкого соприкосновения музыки с поэзией и, в частности, с поэзией символизма,

является вокальная миниатюра. Мобильность самой этой жанровой сферы делает возможной быструю реакцию на литературные течения времени, что определяет большой интерес к ней композиторов.

Третья глава — «Камерная вокальная музыка на стихи К. Д. Бальмонта» представляет различные грани данной жанровой сферы. В четырех разделах главы рассмотрены музыкальные произведения различных авторов.

Первый раздел — «Романсы и стихотворения для голоса с сопровождением» ставит проблему дифференциации двух жанров вокальной музыки, вынесенных в название и до сих пор не имеющих критериев разделения. Это представляет весьма непростую задачу, так как грань между ними тонка. Для ее определения, с одной стороны, необходимо некоторое временное расстояние. Явления, возникающие в искусстве стихийно, а не вследствие выстраивания какой-либо теоретической разработки, требуют осмысления как бы «со стороны». Такая позиция возможна лишь по прошествии времени, когда уже можно объективно судить и о значимости данного явления, и о самой эпохе, не находясь под влиянием ее эстетики. С другой стороны, безусловно, необходимо учитывать особенности творческих установок, характерных для хронологического периода возникновения анализируемого явления.

В данном случае основную роль в определении жанровой разновидности играет восприятие слушателя, что вовсе не является случайным моментом. Одна из главных мыслей символистской эстетики состоит в том, что символизм — это не только искусство творящего, но и искусство воспринимающего не в меньшей степени. Таким образом, слушательское восприятие становится не просто субъективным фактором, а уже одним из объективных аспектов рассмотрения вокального сочинения. И в этом, пожалуй, состоит самое яркое проявление равноправия и непосредственного взаимодействия компонентов триады «композиция-интерпретация-восприятие». Подобный прием перевода субъективных суждений в сферу

объективного был очень характерен для эпохи символизма. Данный момент, несомненно, необходимо учитывать при обращении к произведениям, созданным в символистской «системе координат».

Название «Стихотворения для голоса с сопровождением» можно найти в творчестве различных композиторов. Но не всегда это название действительно означает главенство поэтического начала над музыкальным. В некоторых случаях «стихотворения» на самом деле являют собой традиционные романсы, название же исходит просто от внешнего следования общей тенденции.

Большую роль в определении жанровой принадлежности играет образная сфера литературного первоисточника. Содержание поэтического пласта дает определенные импульсы музыкальному воплощению, обуславливая тяготение к тому или иному жанру. Выделяются три важные символистские поэтические сферы: *колористическая*, *сфера пессимистического психологизма* и *фоническая*.

Колористическая звукопись литературного текста располагает к красочному музыкальному воплощению, что органично для романсов. Данная образная сфера часто связывается с образами природы. Сюда относится также *сказочная линия*, которая всегда была связана с особыми звукописными приемами в музыкальном воплощении. К колористической сфере непосредственно примыкает и *любовная линия* поэзии. С одной стороны это объясняется тем, что состояние души в символистской поэзии часто связывается с образами природы. С другой стороны, — использование колористических приемов позволяет создать ощущение пойманного мгновения, осветить какой-либо из ликов любви.

Несколько иначе воспринимается сфера *пессимистического психологизма*, с его мотивами одиночества, обреченности, смерти. Музыкальные решения таких текстов склоняются скорее к скупой, графичной манере изложения. Но, благодаря особой психологичности, субъективности этих поэтических опусов, возможна трактовка их в русле романтического романса — лирической исповеди. Таким образом, в данной сфере изначально

заложена двойственность интерпретации литературного текста. Зависит это от смысловых акцентов, которые расставляет композитор.

Фоническая сфера сосредотачивает основное внимание на самой звучности стиха. Вокальные миниатюры, в основе которых лежат подобные тексты, представляют собой, как правило, стихотворения для голоса с сопровождением.

Аналитические примеры данного раздела иллюстрируют все три образные сферы. Колористическую линию представляют два произведения разных композиторов на один поэтический текст. Это «*Островок*» С. В. Рахманинова и «*Островок*» С. И. Танеева на стихи Шелли-Бальмонта. Возможность сравнить композиторские интерпретации одного стихотворения представилась весьма интересной. Музыкальный облик обеих вокальных миниатюр отличается тонкой звукописью, импрессионистичностью. И у Рахманинова, и у Танеева совершенно явно просматривается следование конкретным особенностям стиха: соответствие музыкальной формы строению стихотворения, подчеркивание рифм, словесных повторов и т.п. Но при этом музыкальный пласт не подчиняется поэтическому всецело. Произведение Танеева без сомнения относится к жанру романса. Рахманиновский же «*Островок*» скорее можно определить как сочинение, переходное от романса к стихотворению для голоса с сопровождением с уклоном в сторону последнего. Явные приметы декламационности (речитация на одном звуке с ритмическим варьированием) вкупе с несомненным следованием прочим особенностям стиха, позволяет говорить о большой доле признаков стихотворения для голоса с сопровождением.

Сферу *пессимистического психологизма* представляет произведение С. С. Прокофьева «*Есть другие планеты*». Сам композитор называет эту миниатюру «стихотворением для голоса с фортепиано». Характер музыки в целом исходит из общего содержания стихотворения. Приглушенность красок, «язык шепота» поэтического источника определяет преобладание динамики «р» и «pp», ремарки — «*sotto voce*», «*delicatissimo*». «Оstinатное» повторение

буквосочетаний в бальмонтовском тексте рождает идею остинатности и в музыке. Композитор подчеркивает также структурные особенности поэтического текста. Так, текстовая реприза влечет за собой и возврат соответствующего музыкального материала. Но при всем влиянии текстового пласта интонационный облик вокальной партии имеет явно вокальную природу. Мелодика пластична, в ней используются широкие ходы, распевы слогов, что характерно для романсовой сферы. Для Прокофьева вокальная партия и инструментальная — это единое композиционное целое. Например, начальный период складывается таким образом: первое предложение — только фортепиано, второе предложение — первая строка вокальной партии. Это момент, где музыкальная формообразующая идея не соотнобразуется со строением стихотворения, что опять же подтверждает мысль о романсовых чертах этого сочинения.

«Есть другие планеты» — образец смешанной формы синтеза двух искусств — музыки и поэзии. С одной стороны, здесь явно просматривается большое влияние поэтического источника на музыкальный облик произведения. Но интонационность вокальной партии, «встраивание» начальной стихотворной строки во второе предложение музыкального периода еще достаточно крепко удерживают связь этого произведения с жанром романса. Однако не стоит совсем сбрасывать со счетов авторское название «стихотворение». Прокофьев весьма трепетно относился к поэзии Бальмонта и тщательно просчитывал все нюансы ее музыкального воплощения в своем творчестве. И данный опус стоит отнести к произведениям, занимающим промежуточное положение между романсом и стихотворением для голоса с сопровождением.

В качестве примеров *фонической сферы* были выбраны 2 стихотворения К. Д. Бальмонта И. Ф. Стравинского — «Незабудочка-цветочек», «Голубь». Музыкальное решение стихотворений совершенно явно происходит от декламации. Средства, используемые композитором, передают возможные речевые интонации, возникающие при исполнении этих стихотворений

чтецом. Форма миниатюр соответствует строению стихотворений. Композитор следует буквально всем особенностям бальмонтских строк, — словесные повторы подчеркиваются общими музыкальными интонациями, слова-символы обретают свою интонационную характеристику. Гармонический облик миниатюр специфичен, Стравинский использует симметричные лады с их особой звучностью, универсальностью и логикой. Это подчеркивает отношение композитора к поэтическому тексту как к общей идее, некому символу.

Во *Втором разделе — «Вокальные циклы на стихи К. Д. Бальмонта»* — подробно разбираются два разнотипных цикла миниатюр — *«Фейные сказки» Н. Н. Черепнина* и *«Мадригал» Н. Я. Мясковского*. Затрагивается мысль о привлекательности циклического объединения. Совокупность небольших по масштабам произведений позволяет автору раскрыть единую идею во всей множественности ее проявлений. Касаясь циклов вокальных миниатюр, можно отметить возможность сопоставления резко контрастных поэтических образов, которое могло бы быть неорганичным в пределах одного сочинения. Вокальный цикл дает композитору возможность выстроить смысловую концепцию, расставить акценты путем расположения литературных текстов в определенном порядке.

«Фейные сказки» представляют тематику детства, идущую от цикла Мусоргского «Детская». Мир глазами ребенка в художественном преломлении, безусловно, подразумевает решение сложной задачи. Ведь художнику необходимо создать ощущение «аромата» детства абсолютно «взрослыми» выразительными средствами. И именно в сплетении детского языка, образов и того, как их видит автор произведения, содержится особая краска подобных опусов. Композиция «Фейных сказок» в целом строится на идее калейдоскопичности, «мгновенности». Каждая из миниатюр самостоятельна, при этом все они объединяются единой идеей. Возникает эффект бусинок, нанизанных на одну нить.

Совершенно иной тип цикла представляет собой «Мадригал» Н. Я. Мясковского. По смысловому наполнению — это традиционная для камерной вокальной лирики любовная сфера. Интерес представляет композиторское решение. Мясковский избирает форму слитного цикла, не допускающего исполнения частей по отдельности.

И в «Фейных сказках», и в «Мадригале» композиторы тщательно работают с литературными первоисточниками. В обоих случаях они отбирают поэтические тексты и самостоятельно выстраивают их в определенной последовательности. Здесь нет простого переложения на музыку бальмонтских книг стихов. Фактически, Черепнин и Мясковский становятся соавторами поэтического пласта данных вокальных опусов. Ведь выбор стихотворений, их расстановка во многом определяет драматургию цикла.

Третий раздел — «Пограничные жанры» — посвящен явлениям, занимающим промежуточное положение между камерной вокальной музыкой и простой декламацией. Это — мелодекламации, ритмодекламации и музыкальные чтения. Каждый из жанров определяется и рассматривается отдельно.

Мелодекламация является самым знакомым и популярным жанром из вышеперечисленных. Но следует подчеркнуть необходимость разделения самого явления мелодекламации и одноименного жанра. В первом случае — это произвольное соединение поэзии и музыки; в основном тогда, когда музыкальное сопровождение не создавалось специально к выбранному стихотворению, а подбиралось из репертуара пианиста-аккомпаниатора. Музыкальная составляющая носила явно второстепенный, фоновый характер, основное же внимание направлялось на экспрессивное чтение стихов. Этот фактор как раз способствовал широкому бытовому распространению мелодекламации.

Во втором случае музыкальное сопровождение создается специально для какого-либо поэтического текста и является неотъемлемой частью сочинения. Подчеркивая различие между явлением и жанром мелодекламации, хочется

обратить внимание на парадокс музыкального пласта. В первом случае произведение, выбранное в качестве сопровождения, как правило, было абсолютно самоценным. Но в условиях мелодекламации оно утрачивало свои качества и служило лишь фоном. Во втором случае музыкальный пласт сочинений зачастую не представлял какой-то значительной ценности сам по себе. Но при соединении с поэтическим текстом он обретает совершенно особые выразительные свойства, необычайные по силе своего воздействия на слушателя.

В качестве аналитических примеров представлены *«Прелюдия» П. Н. Ренчицкого*, цикл мелодекламаций *Н. А. Манькина-Невструева*, *«Белладонна» Е. В. Кашперовой*. Это и вариант лаконичной зарисовки — звукового эскиза (*«Прелюдия» Ренчицкого*), и развернутая музыкальная картина (*«Белладонна» Кашперовой*), и цикл бальмонтских *«мгновений красоты»*.

Жанром, самым близким к традиционной камерной вокальной лирике, является музыкальное чтение. Воспроизведение поэтического текста подчиняется зафиксированному ритму и относительным звуковым ориентирам. Разработка этого жанра принадлежит *М. Ф. Гнесину*. В данном разделе освещается его теория и анализируется *«Песня Беатриче»* из трагедии *«Ченчи»* (Шелли в переводе Бальмонта).

Самым малоизученным и, при этом, пожалуй, самым любопытным представляется жанр ритмодекламации. Было дано жанровое определение: ритмодекламация — это выразительное чтение текста в указанном композитором ритме с музыкальным сопровождением.

Ритм произнесения стихотворного текста фиксируется в виде отдельной строки. Музыкальный размер партии чтеца зависит от размера стиха. Музыкальное сопровождение создается специально для конкретного стихотворения и является неотъемлемой частью произведения.

Создателем жанра является *В. И. Ребиков*, эстетические воззрения которого раскрываются в выдержке из его открытого письма. Ребиковым написано одиннадцать ритмодекламаций на стихи Бальмонта. Все они

хронологически относятся к началу 1910-х годов. В работе рассмотрены особенности их музыкального решения и взаимодействия поэтического пласта с сопровождением. В целом можно отметить мягкую диссонантность, большую роль доминантовых гармоний, преобладание септаккордовых и нонаккордовых звучностей, частое использование различных видов органных пунктов. Подобные «приметы» характерны для импрессионистского языка. И действительно, музыкальный облик ритмодекламаций погружает слушателя в мир тонкой звукописи и богатства красок, зачастую вызывая ассоциации с французским современником В. И. Ребикова — К. Дебюсси.

В *Четвертом разделе — «Вокальные ансамбли на стихи К. Д. Бальмонта»* — дается обзор сочинений, рассматриваются различные импульсы к созданию вокальных ансамблей на символистские стихи. Отмечается большая роль многоплановости поэзии, многовариантности ее трактовок и большой концентрации символов в рамках одного стихотворения. Эти факторы обуславливают стремление к использованию нескольких вокальных линий, что позволяет одновременно подчеркнуть разные моменты поэтического текста. Подробно анализируются *вокальные квартеты А. Т. Гречанинова op. 56* (для мужских голосов а capella) и *op.57* (для женских голосов а capella).

Четвертая глава — «Вокально-симфонические и хоровые произведения на стихи К. Д. Бальмонта» посвящена воплощению бальмонтской поэзии в крупных музыкальных жанрах. Они подразумевают иной подход к механизму соединения поэтического и музыкального пластов. Что выражается, в частности, в необходимости многоголосного произнесения текста. Многоуровневость символистского стиха становится техническим параметром. Подобное явление было намечено в вокальных ансамблях, но там голоса порой являлись утолщением единой вокальной линии романсового склада. В хоровой же музыке каждая голосовая партия как правило представляет свой вариант прочтения стиха. Их сочетание создает буквальное ощущение многоплановости, многослойности символистского поэтического

слова. В качестве аналитического примера приводятся «16 хоров а capella для мужских голосов на стихи Бальмонта» op.35 С. И. Танеева.

Вокально-симфоническая музыка дает еще более богатые возможности музыкального решения литературного первоисточника. Они связаны с расширением тембрового диапазона. С одной стороны, звучание различных инструментов позволяет шире использовать звукоизобразительные приемы, а также выделить особо значимые смысловые моменты текста. С другой стороны, особое тембровое значение получает вокальный пласт. Помимо функции произнесения поэтического слова, он становится еще одной звуковой краской в общей музыкальной ткани произведения. Отдельно выделены общие тенденции вокально-симфонической музыки рассматриваемого периода:

- взаимодействие с различными жанрами (опера, балет, симфония);
- стремление к крайностям в масштабах изложения (монументализация — «концепционная кантата» и миниатюризация — «сжатая кантата»);
- появление «экстатических» кантат как результат идеи возрождения магической функции слова и возобновления утерянного единства искусств.

Музыкально-аналитические примеры представляют различные виды кантат: концепционная кантата — *Рахманинов «Колокола»*; сжатая кантата — *Стравинский «Звздоликий»*; экстатическая кантата — *Прокофьев «Семеро их»*.

Заключение содержит основные выводы исследования, посвященного разным аспектам сопряжения творчества К. Д. Бальмонта и музыкальной культуры рубежа XIX-XX веков. Все музыкальные произведения в диссертации представлены именно с точки зрения взаимоотношения двух пластов — поэтического и музыкального.

Облик сочинения, будь то лирический камерный опус или масштабное вокально-симфоническое произведение, определяла бальмонтская поэзия. Уровни влияния текста на музыку различны:

— отражение музыкальными средствами основного настроения стихотворения;

— следование конкретным параметрам текста, — выбор музыкальной формы сообразно структуре стиха, подчеркивание различными выразительными средствами особых приемов, — аллитераций, словесных повторов и т.п.

В большинстве случаев они сосуществуют в органичной взаимосвязи.

Выбор произведений для аналитических примеров был продиктован, в первую очередь, стремлением показать то невероятное разнообразие жанров, в которых получала свое музыкальное воплощение поэзия Бальмонта. Музыкальность бальмонтовского стиха, неповторимая творческая индивидуальность послужили основой для зарождения яркого и многогранного явления, имя которому «Бальмонт и музыка».

Публикации:

1. *Потяркина Е.Е.* К. Д. Бальмонт и Н. Я. Мясковский // *Неизвестный Николай Мясковский. Взгляд из XXI века. Сборник статей / Ред.-сост. Е. Б. Долинская.* М., 2006. С. 58-70 (0,4 п.л.).
2. *Потяркина Е.Е.* К. Д. Бальмонт и С. С. Прокофьев / *Из наследия композиторов XX века. Материалы творческих собраний молодых исследователей в Союзе московских композиторов. Вып. 5 / Ред.-сост. И. М. Ромашук.* М., 2006. С. 108-120 (0,4 п.л.).
3. *Потяркина Е.Е.* К. Д. Бальмонт и А. Н. Скрябин // *Научные чтения памяти А. И. Кандинского: Материалы научной конференции / Ред.-сост. Е. Г. Сорокина, И. А. Скворцова.* М., 2007. С. 171-192 (1 п.л.)
4. *Потяркина Е.Е.* К. Д. Бальмонт и композиторы-современники // *Болховитиновские чтения — 2007. Культурное пространство России: прошлое, настоящее, будущее. Материалы научно-практической конференции.* Воронеж, 2007 (0,5 п.л.)

5. *Потяркина Е.Е.* Диалоги Серебряного века. К. Д. Бальмонт и А. Н. Скрябин
// *Музыковедение*. М., 2008. №1. С.64-69 (0,5 п.л.).