

9. Ярустовский Б. Симфонии о войне и мире / Б. Ярустовский. — М. : Музыка, 1972. — 382 с.

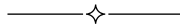
10. Antokoletz E. Muzyka XX wieku / E. Antokoletz. — Inowrocław : Pozkal, 2009. — 671 s.

Лисюк Є. Концерт Галиніна № 1 у представництві естетики Опору 1940–1960-х рр. Стаття присвячена осмисленню стилю названого твору російсько-го радянського композитора у контексті естетичних переваг епохи Другої світової війни і в повоєнні десятиріччя: гіпертрофія образу Радості, що відповідає строю образів окремих композицій вітчизняних та зарубіжних композиторів указанного періоду.

Ключові слова: жанр концерта, стиль в музиці, естетика Опору.

Lysyuk E. Concerto I of Galynin in representation of the aesthetics of the Resistance 1940–1960 years. Article is dedicated to comprehension stile named making the russian soviet composer in context of the aesthetic preferences of the epoch of the Second world war and in postwar decennial events: hypertrophe of image to Joys, that corresponds to formation an image separate compositions domestic and foreign composer of the specified period.

Key words: genre of the concerto, style in music, aesthetics of the Resistance



УДК 78.08+78.087.6

Лю Юйтен

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ИСТОКИ ВОКАЛЬНОГО МЕЛОСА С. РАХМАНИНОВА

Статья посвящена проблеме генезиса мелодического языка вокальных произведений С. Рахманинова. Определяются пути взаимодействия слова и музыкального интонирования в творчестве Рахманинова в их связи с классическими традициями русской композиторской школы.

Ключевые слова: вокальный мелос, мелодический язык, лирическое, словесное интонирование, музыкальное интонирование.

Несмотря на то, что творчество С. Рахманинова достаточно часто является предметом музыковедческого изучения (см.: [1–9]), стилиевой аспект его камерно-вокальной музыки как выражение авторской идеи и смысловой целостности интерпретации жанра вокальной миниатюры нельзя считать объясненным в достаточной степени.

Стилевая идея камерно-вокального творчества С. Рахманинова связана с объединением различных жанровых принципов камерно-вокальной музыки в общей композиционной организации произведения и во внутрикомпозиционном взаимодействии словесного и музыкального интонирования.

О данной стороне вокального мелоса С. Рахманинова ярко свидетельствуют такие его произведения, как «Ночь» на слова Д. Ратгауза (1900) и пятнадцать романсов опуса 26 (1906).

Время написания данных произведений можно назвать точкой золотого сечения в общей хронологии камерно-вокального творчества композитора, когда достигает высшего уровня развития его оригинальный стилиевой подход к музыкально-поэтической композиции. Романс-стихотворение «Ночь» аккумулирует все те предметные реалии, которые связаны с авторским осмыслением темы судьбы, позволяя понять, что слова «сон», «я один», «усталые очи», «нейдет», «насмешливый рок», как и заглавное «ночь» являются ключевыми по отношению ко всему вокальному творчеству Рахманинова.

Кроме того, в тексте данной миниатюры упоминаются «скорбные песни», равно как во многих других романсах упоминаются различные виды звучания — звуковые реалии мира, та его часть, которая воспринимается на слух и, конечно, для музыканта и композитора является основным проводником впечатлений. Данный аудиальный ряд словесной лексики остался без внимания в работе Л. Гервер. Нам же он представляется чрезвычайно важным и сквозным, разворачивающимся на протяжении всего камерно-вокального творчества С. Рахманинова.

От полюса тишины, молчанья, немоты — через произнесенные слова, в том числе слова прощанья, «звуки слов, звучавших нам когда-то» (из «Проходит все») — до песен любви, веселых песен, весеннего звучания оживающей природы — таков диапазон «звучания» поэтического материала романсов Рахманинова, определяющий, прежде всего, динамические параметры музыкальной стороны вокальных миниатюр. Замечательна в этом отношении первая фраза первого романса из опуса 26: «Есть много звуков в сердца глубине, неясных дум, непетых песней много, но заглушает вечно их во мне забот немолчных скучная тревога». «Непетые песни» противопоставляются в тексте А. Толстого «немолчным заботам и тревоге», то, что нужно слышать тому, что нужно заглушить.

Отметим, что данный романс написан в ре-бемоль мажоре — полнозвучной «колокольной» рахманиновской тональности, но в средней части, путем энгармонической модуляции, композитор переводит звучание в сферу диезных тональностей, в до-диез минор через его субдоминанту, впрочем, не задерживаясь на определенной гармонии, а используя принцип хроматического скольжения гармонических комплексов, что соответствует возрастанию диссонансного напряжения в общем звучании вокальной и фортепианной партий, с кульминацией в момент завершения средней диезной части и возвращения как к исходной бемольной сфере, так и к начальному уровню громкостной динамики (P) после двух «форте» среднего раздела.

Однако наиболее важно то, что Рахманинов таким образом выражает идею восстания сердца против жизненной суеты, поскольку данное динамическое «диезное» восхождение совершается на словах «издавна сердце с жизнью боролось, но жизнь шумит, как вихорь ломит бор»; и в завершающей, динамической и сокращенной, репризной части завершается словами «как ропот струй, так шепчет сердца голос».

Следовательно, весь словесный текст романса определяется «вслушиванием», прислушиванием, слуховыми оценками противодействия внешнего и внутреннего планов человеческой жизни. Его основная антитеза («непетое» — «немолчное») находит выражение, вернее, *выявляется* в музыкальном звучании, благодаря двум опорным стилистическим фигурам, приобретающим значение мономотивов (микротематических синтагм).

Глубину сердца Рахманинов передает с помощью своего главного секундово-терцового, построенного на опевании, мотива, производного от монодийного контура *Dies irae*, закономерно получающего хоральное сопровождение в фортепианной партии (темп романса — Адажио) и развивающегося в сторону усиления, интервального расширения триольных раскачек, большей ариозной свободы голосоведения. Шум жизни, как некий роковой звук, который человек не может заглушить, буквально «высказан» в остинатном трехзвучном мотиве судьбы, который, появившись в пятом такте, уже не умолкает до конца романса и определяет торжество высотной статики в его двух последних тактах. И хотя данный мотив является специфически инструментальным, то есть излагается в фортепианной партии, о его воздействии на вокальный мелос свидетельствуют моменты одновысотного речитирования (как, например, в восьмом и девятом тактах романса).

Еще более показательным является ля-минорный романс «Ночь», в трехчастной репризной форме которого кульминационное положение приобретают слова «мой насмешливый рок все дороги к блаженству закрыл». В данной кульминации вокальный голос совершает самый широкий интервальный шаг — на октаву, к которому готовится, постепенно расширяя восходящую интонацию — до терции, кварты, сексты. Но среди этих шагов встречается и тритоновый, от тонического устоя к повышенной четвертой ступени, к ре-диез; звук ре-диез становится мешающим диссонансом в момент восхождения вокального голоса вверх, на октаву, помещаясь в партии фортепиано и остранным звучание тонического трезвучия — как выражение «насмешки рока»: лаконичный и очень семантически емкий стилистический штрих.

В фортепианной партии данного романса-стихотворения возникает типичное для Рахманинова разделение фактуры на несколько планов: сложно-унисонное контрапунктирование вокальной мелодии, то есть не повторение, но создание высотных опор, углубляющих тематический контур; срединное заполнение фактуры, сперва малосекундовыми остигательными мотивами, затем подобием фигуры аккомпанемента, приобретающей аккордовый характер; привлечение педальных многозвучных аккордов, как консонансных, так и диссонансных, представляющих собой модификацию хорального инструментального начала.

Особое положение обнаруживает лаконичный трехзвучный одно-высотный мотив шестнадцатыми, появляющийся в шестом такте и возвращающийся в репризе — музыкальный знак рока.

С подобным мотивом, но только тридцать вторыми, мы встречаемся в романсе «Есть иного звуков»; он напоминает и о теме судьбы (аллюзии к бетховенской теме рока из романса «Судьба»). Подобные речитативные повторения на одном звуке приобретают и в других случаях значение рокового символа, так же как малосекундовые опевания с включением малотерцового шага связаны с претворением стилистики секвенции *Dies irae*.

Следовательно, письмо Рахманинова предстает очень детализированным, но данная детализация связана с общим для словесного и музыкального текстов образом, обращена к нему, поэтому придает новое значение поэтическому слову. Важной стороной соотношения слова и музыкального звучания становится в романсах Рахманинова также постоянное использование силлабического типа связи различных спо-

собов інтонирования, словесного і вокального. Іншими словами — кожен вокальний звук оказується підтекстованим, прив'язаним до слова, як бачити несвободним. Свобода в вираженні «чисто» музикального відношення довіряється фортепіанній партії, що і об'ясняє її фактурно-динамічну і політематичну складність.

Хоча п'ятнадцять романсів опуса 26 складно розглядати як цикл, тим не менше, в ньому виникає музикально-стилістичне єдинство ряду романсів, общність прийомів передачі словесного значення — єдине музикально-лексичне простір. Музикальне вираження слів «Я один» з «Ночи» майже точно, і також на звуку «ре», повторюється в романсі «Я знову самотній».

Мотив з висхідних великої секунди і малої терції, висхідний хід на кварту, на квінту, трезвучний з елементами фанфарності, рух від тонуального ґрунту до третього ступеня і в зворотному напрямку, висхідні мала секунда і чиста кварта, висхідне на малу терцію і спуск потім на малу секунду, деяке інше, зустрічається во всіх романсах даного опуса.

Принципальне образне значення отримує і протиставлення діатонічного і хроматического рухів. В цьому відношенні виділяється романс «Все відняв у мене», вокальна тема якого починається з мелодическої вершини-джерела і є діатоніческою, з опорою на контур тонуального трезвучія фа-діз мінора. Однак в фортепіанній партії виникають хроматическі ускладнення, гармоніческі ускладнення аккордово-прелюдійного, також різнопланового викладу. Останні два такта, фортепіанна постлюдія, представляють собою висхідне рух по звукам хроматическої гамми.

Столь же показово для Рахманінова накладення — суміщення тонально-ладових красок, в даному випадку — фа-діз мінора і ля мажора в початку романса. Полігармонії в фортепіанній партії відповідають стилістическій двоїстості і образній неоднозначності вокальної мелодії.

В романсах «Ми відпочинемо» на слова А. Чехова і «Христос воскрес» на слова Д. Мережковського протиставлення між сдержанно-суровою речитативною на одному звуку з гімніческіми «порывами» — широкими висхідними інтервальними ходами — своєрідно відображається в різнозвучній квазіколокольній аккордовою фактурі з глибини басовими раскатами, наділеною багатьма альтерированими хроматическими внутріаккордовими рухами.

Удивительная внутренняя «жизнь» фортепианной фактуры в камерно-вокальных произведениях Рахманинова широко представлена в диалогическом романсе-сцене «Два прощания» на слова А. Кольцова, в котором способы фортепианного изложения указывают на подлинный смысл событий, о которых повествует героиня романа, инициируют общее повышение динамики музыкального текста. И здесь Рахманинов не дублирует вокальный голос в мелодике фортепианного изложения, но создает его дополнительные мотивные переплетения, подголоски-контрапункты, таким образом формируя полифонические отношения между вокальной и фортепианной партиями.

К числу стилистических антитез в музыке романсов-стихотворений следует также отнести противопоставление ритмической подвижности и асимметрии вокальной линии с часто унифицированным по ритмическому рисунку, мерно-повторным развитием музыкального материала у фортепиано. Оно передает открытый характер, незавершенность и неустойчивость человеческого стремления, душевного движения «на фоне» неуклонного и безостановочного бега времени, диктующего собственные ритмы. Данную антитезу представляют романсы-стихотворения «Покинем милая» (слова А. Голенищева-Кутузова), «Фонтан» (слова Ф. Тютчева), «Ночь печальна» (слова И. Бунина). Особенно ярко она проявляется в двух «весенних» стихотворениях данного опуса — «Пощады я молю» на слова Д. Мережковского и «Я опять одинок» на слова И. Бунина.

Ре-минорный «Я опять одинок» ведет к фразе «Я опять одинок» как к смысловой кульминации поэтического текста, но *музыкальная* вершина достигается на двух форте перед этим, на словах «Я узнал эту ласку прощанья» и показана путем последовательного спуска вокального голоса с мелодической вершины с отчетливо речитативным произнесением каждого звука. Разделенность вокальной партии на отдельные фразы с достаточно продолжительными паузами между ними также приобретает семантическую функцию; она указывает на состояние ожидания и некоторой растерянности героя романа, на паузы в его собственной речи, во время которых он вслушивается в возможный ответ той, к которой обращается: «Но молчишь ты, слаба как цветок...». Фортепианная партия на двух пиано озвучивает данное молчание и готовит последующий динамический подъем, выявляющий ариозно-декламационные черты вокальной мелодики в тактах 15–17.

Определенную общую логику можно найти и в тональном плане опуса в целом. Так, первый и последний романсы представляют многозначную бемольную сферу; первый написан в ре-бемоль мажоре, а последний в ми-бемоль миноре. Бемольная тональная сфера показана также в третьем, четвертом, пятом, шестом, седьмом, девятом и тринадцатом, соответственно, ре-минорном, до-минорном, ля-бемоль-мажорном, фа-минорном, фа-мажорном — фа-минорном и двух ре-минорных стихотворениях. Ее явное преобладание можно было бы трактовать как проявление характерной для романтиков тенденции к пониженным ступеням, следовательно, к состоянию опечаленности, понижения эмоционального тона и так далее, если бы не то, что во многих романсах совершается или намечается переход в диезную сферу. И именно такую смену бемольной тональности на диезную можно считать показательной для рахманиновской концепции человека, пробуждающегося от сна, стремящегося к весеннему обновлению.

Светлой мажорной (ре-мажорной) кульминацией опуса становится «Фонтан», отличающийся полным интонационно-тематическим единодушием вокальной и фортепианной партий, основанных на звуках тонического трезвучия. Но момент возникающего смыслового напряжения на словах «он коснулся высоты заветной» отмечен отклонением в бемольную сферу с совмещением красок си-бемоль мажора и ми-бемоль мажора.

В большинстве романсов Рахманинова благодаря избранным им стихотворным текстам возникает *характер прямой речи, непосредственного обращения*, воззвания или объяснения, признания или мольбы, рассказа или вопрошания — в любом случае, это общение на близком расстоянии, доверительное высказывание, услышанная нами часть диалога или превращение слушателя в этого недостающего участника диалога, от которого требуется ответное эмоциональное усилие. Данная общая для музыкальной и словесно-поэтической стороны текста черта унаследована Рахманиновым от поэтики раннего романса, то есть представляет определенный *канон жанровой формы романса*, который композитор сохраняет постольку, поскольку он близок его собственному пониманию камерно-вокальной лирики.

Но если вокальная сторона романса представляет «прямую речь», обращение от первого лица его главного героя, то музыкальный материал, порученный фортепиано, отстраняет от прямого лирического

высказывания, создает дистанцию между ним и его условным адресатом, в каком-то отношении берет на себя роль Третьего, идеального Над-адресата, по М. Бахтину. Данная жанровая концепция вокальной миниатюры объясняет разрастание материала фортепианной партии, а также обильное использование прелюдийного, фигурационно-орнаментального тематизма и внедрение в него остигатных фигур, часто связанных с нижним регистром.

Особая образная роль данного регистра в единстве с подчеркнуто хоральной аккордово-контрапунктической фактурой выделяет романс «Проходит все» на слова Д. Ратгауза, завершающий 26-й опус. Ключевой фразой данного романса становится заключительная «Я не могу веселых песен петь!», высказанная с маршевой прямолинейностью и *утвердительносью* в нисходящем движении от второй ступени тональности к четвертой с последующим возвращением к первой на высоком громкостном уровне. Подъем к этой фразе осуществляется на протяжении всего романса, который таким образом приобретает восходящий мелодический характер, несмотря на начальный тезис «проходит все». Как и в ряде других случаев, Рахманинов музыкально «возражает» значению слов, и сам момент отрицания («Я не могу...») превращается в утверждение протестующей воли.

Таким образом, музыкальная семантика, условно разделенная на два уровня — вокального и фортепианного текстов, — перерастает значение стихотворения именно как композиционного целого. Композитор опирается не на художественно-смысловую целостность стихотворения, а на семантические функции отдельных слов, находя свои собственные музыкальные пути их нового образного объединения как путь к формированию *особого мелодического языка*. Поэтому романсы С. Рахманинова можно назвать не столько «стихотворениями с музыкой», сколько «музыкальными стихотворениями», с особой силой выражающими *эстетику и поэтику лирического начала*.

Наибольшей силы противоречие стиху возникает в романсе опуса 34 (1912 г.) «В душе у каждого из нас», первом из своего рода диалогии, посвященной Ф. Шаляпину. Начало романса связано с изложением в вокальной партии секундово-терцовой интонации на фоне октавной басовой педали у фортепиано. Мерцанье бемольных и дизезных аккордово-уплотненных трезвучий сопровождает слова «журчит родник своей печали» и это же аккордовое построение используется на словах «Моя любовь — печаль моя, в ней солнца свет...», начинающих третью, заключительную, строфу «стихотворения» на динамике двух

форте. В данный момент используемый в вокальной партии, усиленный декламационным произнесением мотив обнаруживает свое сходство с *Dies irae*, благодаря ритмическому сдвигу и начальному положению, внося, таким образом, смысл, контрастный по отношению к утвердительной, хотя и антитетичной, семантике словесного текста.

Музыкальная экспрессия романсов-стихотворений Рахманинова усиливается с помощью различных динамических эффектов, основным из которых становится резкий контраст громкостной динамики, например, как в анализируемом романсе, переход от двух пиано к одному — двум форте (см. тт. 13–14).

В романсе «Воскресение Лазаря», втором из шляпинской дилогии, резко контрастная смена динамики происходит уже в третьем такте, но в обратном направлении — с громкой на тихую (с *F* на *P*). В дальнейшем развитии романса дважды обыгрывается переход от наиболее тихой динамики к самой громкой, то есть опять сопоставляются динамические громкостные полюса музыкального звучания. С «тихим» полюсом связано обращение к богу и мертвым; с «громким» — воспевание жизненной силы, активизирующее восходящее направление движения вокального голоса и его интервальное расширение, появление гимнических интонаций. В целом же романс сохраняет речитативно-декламационный характер изложения вокальной партии и аккордово-хоральный склад фортепианной.

Между двумя данными романсами возникает и черта буквальной близости: вокальная фраза из «Воскрешения Лазаря», возникающая на словах «Молю, да слово силы грянет», в высотном, а главное — в ритмическом отношении, почти что точно повторяет начальную вокальную фразу из «В душе у каждого из нас». Примеры подобного близкого сходства мелодических и фактурных построений в романсах Рахманинова могут быть умножены и подтверждают мысль о том, что в камерно-вокальных опусах композитора вырабатывается единый музыкальный язык параллельно образно-тематическому единству избираемых им стихотворных текстов.

Стилистическое единство обнаруживают и шесть романсов опуса 38 (1916 г.), посвященных Нине Павловне Кошиц, аккомпаниатором которой были В. Горовиц, в период своего творческого становления, а при исполнении данных романсов, во второй половине 20-х годов, — сам С. Рахманинов. Как и предыдущие опусы, этот ряд романсов объединяет *на музыкальных основаниях* стихотворения разных поэтов и не обнаруживает сюжетного единства.

Удвоенный мотив слез («плачет плакучая ива...») первого стихотворения (А. Блока) трансформируется в мотив ожидания той, которая «смыта бледными Леты струями» во втором романсе (на слова А. Белого), перерастает в состояние встречи с предметом любви — как с избыточной красотой цветущей природы, земли, готовящей цветам «из рос напитков», дающей «сок стеблю» в третьем (слова И. Северянина), в веселую прогулку крысолова вдоль речки — в четвертом (на слова В. Брюсова). В «Крысолове» снова зазвучит и мотив сна, но не тревожного, а спокойного, дающего отдых и радость нежной встречи.

Данный мотив развернется в главный образ стихотворения Ф. Сологуба в пятом романсе, но уже в символическом значении, как знак тишины, бездонных тайных чар, неподвижной ночной мглы, как знак полета души в неведомое — к заманчивой иллюзии. В такой интерпретации образ сна сохраняется и в заключительном стихотворении последнего камерно-вокального опуса С. Рахманинова, представляющем поэзию К. Бальмонта. В данном стихотворении сон предстает мечтой, «сказкою изменчивой», к которой влечет «свирельный звон» смеха вымышленного прекрасного существа, исчезающего при попытке встретиться с ним; страстное стремление к встрече с ним остается напрасным зовом: «Пою, ищу, «Ау», «Ау» кричу».

В целом, обобщая аналитические наблюдения над камерно-вокальными миниатюрами С. Рахманинова, можно прийти к выводу, что основными стилевыми истоками и стилистическими предпосылками его творчества в данной жанровой области являются те, которые выражают мотивно-интонационные взаимодействия, лексические параллели между поэтическим и музыкальным рядами художественного текста, придавая им каждый раз, в каждом новом опусе, неповторимо-индивидуальный характер.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверьянова А. Романсы Рахманинова как итог изучения жанра в творчестве русских композиторов / А. Аверьянова // Вопросы музыкальной педагогики : [Сб. науч. ст.]. — М. : Музыка, 1981. — Вып. 3. — С. 70–96.
2. Бонфельд М. Романсы Рахманинова: музыкально-поэтический синтаксис эпохи / М. Бонфельд // Сергей Рахманинов: история и современность : [Сб. науч. матер.]. — Ростов н/Д : Изд-во РГК, 2005. — С. 399.
3. Васина-Гроссман В. Русский романс конца XIX и начала XX столетия. Романсы Рахманинова / В. Васина-Гроссман // Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. — М. : Изд-во АН СССР, 1956. — С. 299–339.

4. Го Суншан. Актуальные тенденции музыковедческого исследования стиля С. Рахманинова / Го Суншан // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О. В. Сокол]. — Одеса : Друкарський дім, 2011. — Вип. № 14. — С. 231–241.
5. Дурандина Е. Поэтика романсового монолога в контексте русской культуры / Е. Дурандина // Творчество С. В. Рахманинова в контексте мировой музыкальной культуры. — Тамбов-Ивановка : Изд-во ТГТУ, 2003. — С. 162–168.
6. Келдыш Ю. Рахманинов и его время / Ю. Келдыш. — М. : Музыка, 1973. — 432 с.
7. Келдыш Ю. С. Рахманинов / Ю. Келдыш // Музыка XX в. — М. : Музыка, 1977. — Ч.1, кн. 2. — С. 45–72.
8. Киракосова М. Рахманинов и поэзия / М. Киракосова // Рахманинов в художественной культуре его времени : [Сб. науч. мат.]. — Ростов н/Д : Изд-во РГПУ, 1994. — С. 50–53.
9. Мазель Л. О лирической мелодике Рахманинова / Л. Мазель // Л. Мазель. О мелодии. — М. : Музгиз, 1952. — С. 268–282.

Лю Юйтен. Жанрово-стильові витоки вокального мелосу С. Рахманінова.

Стаття присвячена проблемі генезису мелодичної мови вокальних творів С. Рахманінова. Визначаються шляхи взаємодії слова та музичного інтонування у творчості Рахманінова у їх зв'язку з класичними традиціями російської композиторської школи.

Ключові слова: вокальний мелос, мелодична мова, ліричне, словесне інтонування, музичне інтонування.

Liu Yuyten. Genre and style origins vocal melodies S. Rachmaninov.

The article deals with the genesis of the melodic language of vocal works Rachmaninov. Identifies ways of interaction of speech and musical intonation in the works of Rachmaninov in their relation to the classical traditions of the Russian school of composition.

Key words: vocal melody, melodic language, lyrical, verbal intonation, musical intonation.

