

**Соболева Е. Д., заслуженная артистка
Украины, ст.викладач
кафедри сценічної мови**

*Харківський державний університет
мистецтв ім. І.П.Котляревського*

ЖАНР РОМАНСА В ТВОРЧЕСТВЕ С. В. РАХМАНИНОВА

Аннотація. В статті розглядається специфіка вокальної виразливості в романсах С. В. Рахманінова.

Ключевые слова: тесситура, певческий регистр, певческое дыхание, фразировка, вокальный тембр, эмоциональное состояние.

Анотація. У статті розглядається специфіка вокальної виразливості у романсах С. В. Рахманінова.

Ключові слова: тесситура, вокальний регістр, вокальне дихання, фразування, вокальний тембр, емоційний стан.

The summary. Soboleva Ye.D. Genre of the romance in creativity S. V. Rahmaninov. The article is devoted to specific features of vocal expressiveness in S. Rakhmaninov's romances.

Key words: tessitura, vocal register, vocal breathing, phrasing, vocal timbre, emotional state.

Постановкапроблемы. Романсы С. В. Рахманинова, благодаря поэтичности, выразительности, мелодической красоте, эмоциональной насыщенности, яркости образов, завоевали исключительную популярность у исполнителей и слушателей. В воспоминаниях о композиторе А. В. Нежданова подчеркивает: «Все его произведения отличаются такой большой глубиной чувств, а также проникновенностью, вдумчивостью и красотой мелодии каждой музыкальной фразы, что, слушая их, всегда испытываешь необычайно сильный душевный трепет. В его романсах масса лирики, подлинного чувства, поэзии, правды и искренности; равнодушно петь их невозможно» [3, с. 29].

Наличие романсов С. Рахманинова в программе концерта является показателем высокого профессионального мастерства вокалиста. Текст этих произведений скрывает множество исполнительских проблем: особенностей вокального звукоизвлечения, образного строя, драматургического развития, ансамблевого взаимодействия. Поиск путей по преодолению этих проблем не теряет своей актуальности и в исполнительском творчестве, и в педагогической деятельности. Л. Живов подчеркивает в этой связи: «Рахманиновские романсы в идеале сможет спеть лишь тот певец, который обладает сильным, гибким голосом и способен воспроизводить огромную амплитуду звучания. А исполнитель фортепианной партии обязан владеть помимо чисто концертмейстерских навыков всем арсеналом пианистического искусства. Однако все эти условия хотя и необходимы, но недостаточны для подлинно художественного воплощения музыки Рахманинова. Необходимы еще сердечность, душевная открытость, поэтический настрой личности исполнителя, тонкость его душевной организации» [5, с. 64].

Целью настоящей статьи стало раскрытие специфики вокальной выразительности в романсах С. Рахманинова.

Основные задачи исследования:

1. Сгруппировать романсы С. Рахманинова по жанрово-образным признакам.
2. Очертить круг проблем, возникающих у вокалиста в процессе работы над произведениями каждой группы.
3. Наметить пути преодоления вокальных проблем в работе над романсами С. Рахманинова.

Объект исследования – камерно-вокальное творчество С. Рахманинова.

Предмет исследования – особенности вокальной выразительности при исполнении романсов С. Рахманинова.

Анализ исследований и публикаций. Автор опирался на музыковедческие труды, посвященные жанру русского романса, камерно-вокальному творчеству С. Рахманинова, а также – на мемуары современников композитора.

Результаты исследований.

Романс сыграл исключительную роль в развитии русской культуры. К жанру романса обращались почти все крупные русские композиторы.

Надійшла до редакції 23.03.2010

Демократичность жанра способствовала его интенсивному развитию в атмосфере музицирования, ставшего «визитной карточкой» русской культуры XIX века. Для композиторов романс стал настоящей «творческой лабораторией» где апробировались новаторские замыслы, кристаллизовались важнейшие стилистические признаки. Вокальное творчество С. Рахманинова стало итогом и обобщением пути развития этой сферы русской музыки в XIX веке. Сложные преемственные нити связывают творчество композитора с достижениями его предшественников. Углубленная лирическая экспрессия роднит романсы С. Рахманинова с отдельными опусами П. Чайковского и М. Глинки; психологическая напряженность лирико-философских монологов является продолжением традиции, ведущей от А. Даргомыжского – к М. Мусоргскому, П. Чайковскому, а от них – к С. Рахманинову.

Вместе с тем, романсы С. Рахманинова для истории русской музыки стали по многим параметрам новаторскими. Прежде всего, новаторство Рахманинова выразилось в сфере вокального мелодизма. Принципы развития и преобразования вокальной мелодии у Рахманинова по интенсивности сродни симфоническим принципам. «Наследуя и развивая черты своих предшественников, Рахманинов выступает творцом совершенно нового типа мелодизма. Данный тип основан на тонком сочетании принципов и методов русского народного вариантно-попевочного развития тематизма и собственно романсового, классического. Это приводит к мелодиям «сквозного» типа развития, которые хотя и строятся на сходных попевках, микроинтонациях, вместе с тем как бы неудержимо стремятся «только вперед», что в сочетании с метро-ритмической свободой и от тактовой черты, и от поэтического размера является новым этапом развития кантиленных вокальных мелодий», – подчеркивает О. Степанидина [7, с. 13].

Трансформировались и усложнились принципы взаимодействия вокальной и фортепианной партий. Двумя ведущими принципами в этом аспекте стали дуэт (одновременное проведение и развитие контрастных образов, как в романсе «Не пой, красавица») и диалог (принцип беседы, подхвата, комментария, отзвука, который присущ целому ряду романсов – «Вокализ», «Здесь хорошо», «Сирень» и т.д.). Фортепианная партия насыщена имитациями речевых интонаций, часто изложена в полифонической фактуре, насыщена подголосками.

Таким образом, в романсах Рахманинова камерность уступает место концертности. Об этом же упоминает Н. Римский-Корсаков: «В целом это – не камерная музыка, не камерный стиль. Часть романсов – салонного склада (разумеется, это не Блейхман и не Врангель); другие – прекрасная вокальная музыка концертного плана для большого зала, для широкого круга слушателей. Лишь немногие романсы отмечены настоящей камерностью. Акомпанементы многих романсов слишком сложны в пианистическом отношении, требуют от исполнителя чуть ли не

виртуозных данных. Случается даже, что именно в фортепианной партии, а не в голосе сосредоточен основной смысл и художественный интерес романса, так что получается собственно пьеса для фортепиано с участием пения» [Цит. по: 5, с. 64].

Все романсовое наследие С.В. Рахманинова по жанровому и образному наполнению можно разделить на четыре группы:

1. Романсы-песни.
2. Романсы-пейзажи, поэтическая исповедь.
3. Романсы-монологи драматического и трагедийного плана.
4. Романсы-гимны.

Романсы-песни являются в творчестве С. Рахманинова скорее исключением, нежели правилом. Обычно к этой крайне немногочисленной группе относят два романса: «**Уж ты, нива моя**» (стихи А. Толстого) и «**Полубила я на печаль свою**» (стихи А. Плещеева из Т. Шевченко). «Уж ты, нива моя» по традиции исполняется в манере протяжной песни – широко, свободно, словно стремясь охватить взором бескрайний простор русской степи. В романсе «Полубила я на печаль свою» выдающиеся исполнители (Е. Образцова) выявляют черты народного плача.

Романсы-пейзажи переносят нас в мир поэтической мечты. Музыка в них завораживает «... своей озерной плавностью и особенно задушевностью мелодической ткани со «стоячими» гармониями, в которых довлеет звукопространственная глубина и вескость» [3, 391]. Образный спектр романсов этой группы поражает многообразием оттенков, отражающих внутреннее состояние человека: это – цельность, бескрайность тоски в романсе «Ночь печальна», нежность и экспрессия, звучание тишины в романсе «Здесь хорошо»; трепетное любование рождающимися звуками в романсе «Музыка»; «очарование насыщенного чувством пейзажа» в романсе «Мелодия».

Л. Живов замечает: «Лирические романсы Рахманинова не терпят претенциозности, позы, манерности. С другой стороны, лирике противопоказаны обыденность, «прозаика»» [5, с. 67].

Об особенностях авторской трактовки этих сочинений вспоминает Ф.С. Петрова: «Общий характер исполнения Рахманинова можно охарактеризовать так: в своих лирических романсах он не хотел так называемой «небесной лирики», то есть голый красоты звука, чем увлекаются многие певцы; он хотел задушевности и глубины чувства. В частности, в романсе «Сирень», который он играл в более медленном темпе, чем его поют обыкновенно, он создавал своей трактовкой большую выразительность и даже некоторый драматизм. В «Мелодии» и «Здесь хорошо» он хотел созерцательного настроения, строго классического, добивался инструментального пения» [3, с. 414].

Романс «**Здесь хорошо**» (слова Г. Галиной), по указанию композитора, нужно исполнять нежно и выразительно. На протяжении романса сохраняется динамика *piano* – *pianissimo*, очень подробно Рахманинов выписывает волны *crescendo* – *diminuendo*.

Любопытно, что эти волны не совпадают с рисунком вокальной мелодии: очень часто динамический пик соответствует едва не самой низкой ноте вокальной фразы, а восходящее движение сопровождается не *crescendo* (что было бы естественным для вокального звукообразования), а *diminuendo*. Подобный динамический план помогает вокалисту создать знаменитый образ «рахманиновской тишины». Для воплощения этого образа нужно осознать, что волны *crescendo* – *diminuendo* олицетворяют не достижение мелодической кульминации, а «прилив-отлив» в развитии фразы, подобный легкому дуновению. Каждое мелодическое восхождение – это невесомое движение ввысь, поэтому его нельзя исполнять *crescendo*. Образ высоты создается также остановками на отдельных высоких звуках (*tenuto*), где вокалисту нужно продемонстрировать мастерство вокального филирования.

Весь романс состоит из двух предложений. Каждое из этих предложений «пронизано воздухом пауз», разъединяющих короткие мотивы. Диапазон здесь достаточно широк («ре» первой октавы – «си» второй октавы), поэтому нужно избегать пестроты тембров, не утяжелять низкий регистр, добиваться светлого прозрачного звучания *legato*. Второе предложение – это «бесконечная» секвенция (мелодия-даль), построенная на диалоге голоса и инструмента. В этом величавом развертывании мелодии кроется секрет очарования, поэтому вокалисту нужно сохранить ее цельность. По воспоминаниям Б. В. Асафьева, слушая исполнение мелодий-далей С. Рахманиновым, он не раз мысленно возвращался к определению, данному И. Е. Репиным музыке композитора: «озеро в весеннем разливе, русское половодье». «Но при этом, – добавляет Б. Асафьев, – воображение добавляло образ могучей, плавно и глубоко, ритмично, медленно реющей над водной спокойной стихией властной птицы» [3, с. 386].

Романсу «Сирень» (слова Е. Бекетовой) Б. В. Асафьев посвятил удивительно поэтичные строки: «В чеховской лирике <...> чувство и поэзия русской усадьбы звучали неизбежно красиво, так красиво, как цвет черемухи, сирени и жасмина: вот тут уже мы всецело в пределах рахманиновских цветущих садов с лирическим же восполнением из тургеневского «Затишья» и поэтикой плачущих ив» [3, с. 385]. Этот романс – благоухающий, целомудренный, словно выписанный пастелью – является не только выражением бережного прикосновения к природе, но и проявлением тончайшей душевности.

Первый раздел романса посвящен образу созерцания. Его нужно исполнять искренне, спокойно и непринужденно. Каждое из двух предложений строится по принципу суммирования: простой трехзвучный мотив повторяется, затем мотив и его повтор сливаются в одну кружащуюся фразу, которая прорастает, «распускается» (как цветок из бутона) в заключительный пассаж по звукам мажорной пентатоники. Это замороженное «кружение» – словно магический круг очарования, которое нельзя

разрушить грубым движением. Вокалист должен добиваться здесь светлого, прозрачного звучания. Диалог с фортепиано звучит как дуэт согласия. Второй раздел дополняет образ внешней красоты осознанием внутренней гармонии, упоением личным счастьем. В этом разделе вокалисту нужно внимательно соблюдать авторские указания динамики, артикуляции и агогики, которые отражают мельчайшие нюансы внутреннего состояния лирического героя.

Драматические и трагедийные романсы-монологи особенно сложны подчеркнутой экспрессивностью, переходящей в экзальтацию, резкими контрастами эмоциональных состояний.

Романс «Не пой, красавица» (стихи А. Пушкина) выражает тоску опального поэта. Начинаясь ярко, *forte*, с вершины-источника, мелодия в первом предложении мягко спускается уступами. При этом длительность мотивов сокращается. Параллельно убывает громкость звучания. Для вокалиста такое построение является оптимальным, так как полностью соответствует законам естественного звукоизвлечения. Второе предложение построено аналогично первому. В драматургическом плане такая исполнительская схема служит символом безнадежности, тоски, даже отчаяния. Особое внимание нужно обратить на *pianissimo*: оно не должно быть вялым, звук должен быть собранным, наполненным внутренней энергией. На словах «и берег дальной» певица должна продемонстрировать красоту обертонов грудного регистра, не утяжеляя при этом звучания.

Специфической чертой второго раздела являются большие динамические градации на коротких промежутках, которые являются показателем эмоционального накала. Изложение вокальной партии приближается к речитативному типу. *Staccato* на словах «жестокие напевы» нужно исполнять не на отскоке, а плотно, выразительно проговаривая ключевое слово «жестокие». Фраза «черты далекой бедной девы» представляет собой скачок из смешанного в головной регистр на слове «далекой». В динамике *pianissimo* исполнить этот скачок в кристальном звучании довольно сложно, поэтому над этим фрагментом нужно работать отдельно. Генеральная кульминация «но ты поешь» звучит в высокой тесситуре, *fortissimo*, поддерживается хорошей опорой дыхания. Эта фраза длинная: если вокалист не может спеть ее цельно, можно подхватить дыхание перед словом «воображаю» (где расположен еще один скачок). Кода очень трудна и в тесситурном, и в интонационном планах: нисходящий полутоновый ход в высоком регистре, *pianissimo* должен исполняться плотным, опертым, и одновременно легким и выразительным звуком.

Четвертую группу составляют ликующие романсы-гимны. Певица Ф. С. Петрова вспоминает: «В романсах, полных радостного пафоса, как «Давно ль, мой друг», «Какое счастье», «В молчаньи ночи тайной», он [Рахманинов. – Е.С.] давал большие внутренние нарастания, стремительные *crescendo*, яркие *accelerando*, но без торопливости; нарастание

звука доводил до разрешения в мажоре, а затем четким рахманиновским ритмом и взволнованным темпом играл до конца, без *ritardando*» [3, с. 415].

«Я жду тебя» (слова М. Давидовой) Диапазон этого романса достаточно широк – почти две октавы. Сквозной зов-лейтмотив «Я жду тебя» с каждым новым проведением поднимается на новый уступ. Последнее его проведение звучит на октаву выше начального. Подобное строение мелодии предполагает использование всех певческих регистров (в постепенном «продвижении» от грудного – к головному регистру). Начало романса звучит в средней тесситуре. У сопрано этот регистр звучит не так ярко, как верхний. Поэтому в данном фрагменте следует стремиться к бархатному грудному (почти как у меццо-сопрано) звучанию, не «заваливая» при этом нижние звуки.

Две первые фразы романса воссоздают состояние любовного томления, неги. Лейтмотив-зов звучит *forte*: он начинается страстно устремленным ввысь скачком к продленной *tenuto* мелодической вершине (на слове «жду»), филируется и «тает» в ответном нисходящем движении. После этого начинается «бесконечный разворот» рахманиновской мелодии. Ее волнообразное движение будто отражает приливы и отливы сдерживаемого чувства. Восходящие пассажи *crescendo*, словно волны, устремляются к высоким нотам, которые в мягком филировании (*diminuendo* на одном звуке, *tenuto*) «приостанавливают» их бег. При этом певица не должна терять ощущение внутреннего эмоционального накала. Первый «томный» раздел романса исполняется густым «темным» тембром, выразительно интонируются все скачки и мелодические изгибы.

Внезапно вторгающиеся фортепианные фигурации второго раздела *con moto* часто провоцируют певцов на истеричное, суетливое исполнение. Между тем, этот раздел – это новый этап подъема-восхождения. Нужно сохранить состояние устремленности к каждой новой вершине, мысленно выстраивая линию восходящих вершин. Это состояние можно сравнить с образом «разгорающихся углей» – любовного жара. В этом разделе нельзя суетиться и укорачивать фразы. Нужно грамотно распределить дыхание, экономно его расходовать. Заключительный зов «Я жду тебя!» должен передавать ослепительный восторг, упоение, окрыленность. Он исполняется выразительно, ясно и светло. Особое внимание следует обратить на четкое произношение звука «у» в слове «жду», которое на практике часто заменяется более открытыми гласными («а», «о»). В целом, романс «Я жду тебя» сложен и с вокальной (мелодическая изощренность, хроматизация лада), и с тесситурной (сочетание предельных регистров), и с исполнительской (пластичность эмоциональных переходов) сторон.

В различных исторический период идея романса «Весенние воды» (стихи Ф. Тютчева) трактовалась по-разному. Одни музыковеды называли романс «символом общественного пробуждения», другие слышали здесь «чувственное «языческое» ощущение пробуждения природы, весны» [5, с. 68]. В советское

время «Весенние воды» являлись олицетворением предвестия революционных преобразований. В диссертации Г. Дубровской (2009 год) «Литургическая символика в русской музыке конца XIX – начала XX века: феномен С. В. Рахманинова» содержание романса раскрывается через символику воды, весеннего половодья, обновления природы. Г. Дубровская замечает: «У Православ'ї це час Великого Посту – період очищення людських душ, звідси – не випадковість і значимість великопісних інтонацій у творчості композитора» [4, с. 11].

Такое же многообразие трактовок наблюдается и в вокальном исполнении. Очень устойчивой является традиция исполнения романса в характере гимна – своего рода «прорыва к счастью». Такая интерпретация отличается излишним подчеркиванием пунктиров, четырехдольности, преувеличенно громким звучанием.

На наш взгляд, незабываемое впечатление оставляет исполнительская версия рахманиновской фактуры, когда над бурными пассажами в партии фортепиано, величаво, словно птица, «парит» вокальная партия. Такое исполнение создает ощущение грандиозного масштаба неизбывной радости, ликования, торжества. Это счастье не нужно завоевывать, оно заполняет собой Вселенную праздничным перезвоном колоколов. Для описанной исполнительской интерпретации важно исполнять мелодию широко, «густым цельным мазком», на хорошей опоре, сглаживая скачки. Для создания необходимого настроения вокалист должен исполнять свою партию в размере *alla breve* – 2/2, в то время как пианист играет пассажи на 4/4.

Начиная с такта 7 («бегут и будят сонный брег») необходимо распределить свои силы так, чтобы каждая новая фраза звучала на более громком динамическом нюансе (*piano* – *forte* – *fortissimo* – три *forte*), словно осваивая новое пространство, поднимаясь на новую высоту. При этом весенний клич не должен у вокалиста превращаться в бесконечный крик. Такт 7 очень сложен в интонационном аспекте: хроматические пассажи фортепиано (образ весенних потоков, пробивающих себе дорогу сквозь сугробы), не помогают, а скорее мешают вокалисту правильно проинтонировать мелодию. Поэтому два восходящих пассажа можно переосмыслить как восходящую гамму в натуральном ми-бемоль миноре. В пунктирных группах следует подчеркивать не ноту с точкой, а шестнадцатую длительность (совпадающую, к примеру, с началом слова «гласят»), что усилит энергетику ликующего призыва.

Такты 13-14 («они гласят во все концы») представляют другую вокальную сложность: скандированный речитатив на одном высоком звуке обычно формирует вокалиста тенденцию к занижению. Во избежание этого каждый следующий звук следует мыслить интонационно чуть выше предыдущего. Этот двутакт в образном плане представляет собой своеобразный плацдарм для последующего полета, поэтому в этом эпизоде крайне важно сохранить запас сил, не выкладываться полностью.

Кульминация романса («Весна идет!») – восходящий ход по мажорному секстаккорду – должна исполняться «с высоты птичьего полета» – на хорошей опоре, очень легко, светло, не переходя на крик.

Следующий двутакт («Мы молодой весны гонцы») труден в ладотональном отношении (ладовая неустойчивость, возможно, отражает переменчивость мартовской погоды). Вокалисту нужно обратить внимание на мажоро-минорную краску (соль-бемоль), которая в энгармоническом переосмыслении становится новой ладовой опорой (Фа-диез мажор). Неудобная в вокальном отношении восходящая фраза в высоком регистре («она нас выслала вперед») при необходимости может быть разбита на две цезурой – подхватом дыхания перед словом «вперед». Мастерство внутренней энгармонической перестройки вокалист должен продемонстрировать еще раз в эпизоде *meno mosso*. Возможно, в бемольном варианте фраза «Весна идет!» будет звучать более матово и мягко, чем в диэзном. Заключительное построение *Andante* является цельной стремительной волной динамического и темпового нарастания.

Выводы. При исполнении романсов С. Рахманинова от вокалиста требуется безупречное владение всем арсеналом вокального и исполнительского мастерства. В мелодиях типа развертывания певец должен ровно владеть всеми регистрами, использовать весь потенциал певческого дыхания, передавать энергетику каждого интонационного перехода, уметь выразительно спеть и плавную мелодию, и драматический речитатив, мгновенно перестраиваться психологически, демонстрируя различное звучание своего голоса в зависимости от динамики развития образа. В «мелодиях-далях», «музыке тишины» особенно ценно владение тихими звучаниями на всем певческом диапазоне, особенно в верхнем регистре, а также мастерство вокального филирования.

Литература:

1. Аверьянова, О. Романсы Рахманинова как итог изучения жанра в творчестве русских композиторов // Вопросы музыкальной педагогики: Сб. ст. – Вып. 3. / О. Аверьянова. – М.: Музыка, 1981. – С. 70-96.
2. Васина-Гроссман, В. Русский классический романс XIX века / В. А. Васина-Гроссман. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. – 352 с.
3. Воспоминания о Рахманинове / Сост. З. Апетян. – Т. 2. – М.: Музыка, 1988. – 666 с.
4. Дубровська, Г. Літургічна символіка у російській музиці кінця XIX – початку XX століття: феномен С. В. Рахманінова: Автореф. дис... канд. мистецтв. / Г. М. Дубровська. – Одеса, 2009. – 18 с.
5. Живов, Л. Удачи и просчеты вокалистов // Советская музыка. / Л. Живов. – 1973, № 6. – С. 59-69.
6. Скафтымова, Л. Романсы Рахманинова ор. 38 (к проблеме стиля) // Стилиевые особенности русской музыки XIX-XX веков: Сб. науч. трудов / Л. Скафтымова. – Л.: ЛОЛГК, 1983. – С. 84-96.
7. Степанидина, О. Проблемы взаимосвязи вокальной и фортепианной партий в русском романсе: Автореф. дис... канд. искусствовед. / О. Д. Степанидина. – М, 1984. – 24 с.