

УДК 781.6:[784.3+785]

## ІНТЕРПРЕТАЦІЙНО-ТВОРЧИЙ АСПЕКТ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА, ЯК КОМПОНЕНТ МУЗИЧНО-ХУДОЖНЬОЇ АРХІТЕКТОНІКИ ВОКАЛЬНО-РОМАНСОВИХ ЦИКЛІВ С. РАХМАНІНОВА НА ПРИКЛАДІ ОР. 38

Комаренко Н.М.

Київський національний університет культури і мистецтв

Статтю присвячено висвітленню інтерпретаційно-творчих аспектів діяльності концертмейстера, як компонента музично-художньої архітектури вокально-романсових циклів С. Рахманінова. Діалогічні співвідношення вокальних і фортепіанних партій є однією із найбільш важливих проблем при вивченні і виконанні вокальних мініатюр. У дослідженні простежено процес вивчення камерно-вокальної музики (ор. 38 С. Рахманінова), який пов'язаний з аналізом стильових і жанрових особливостей, принципів взаємодії літературного і музичного тексту, а також взаємозв'язку вокальної і фортепіанної партій. Цей цикл романсів С. Рахманінова (ор. 38, 1916), демонструє еволюційні процеси в інтерпретації вокально-фортепіанного ансамблю, де композитор кардинально переосмислює партію фортепіано. Принцип вокально-інструментального синтезу уможливило виявлення ключового смислообразу кожного із номерів циклу засобами фортепіанної фактури, що підносить її до семантичних масштабів оперних арій, а пов'язане з цим розширення клавіатурного простору, створює передумови для виникнення нового формообразуючого типу жанрового феномена – вокально-фортепіанни дует.

**Ключові слова:** камерно-вокальна творчість С. Рахманінова, романси, виконавська семантика, фортепіанна партія, концертмейстер.

**Постановка проблеми.** Як засвідчують різноаспектні мистецтвознавчі дослідження [4, 5, 7, 9], камерно-вокальні твори С. Рахманінова – визначна частина концертного репертуару сьогодення. Вона є для музикознавців невичерпним джерелом пізнання поліфункціонально-діалогічних співвідносин вокальної і фортепіанної партій, як складових частин художнього синтезу, передбачаючи зв'язування компліментарних та антиномічних зіставлень вокально-інструментальних пар в горизонтальному і вертикальному співвідношенні партій голосу і фортепіано. Саме це характеризує сутність компліментарного аналізу діалогічних зв'язків, які з'являються у процесі виконавської інтерпретації камерно-вокальної музики С. Рахманінова.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Теоретичну базу дослідження складають наукові праці, які можна класифікувати за такими напрямками: фундаментальні праці з камерно-вокальної творчості С. Рахманінова (Б. Асаф'єв [2]; Ю. Келдиш [19]; В. Брянцева [3]; В. Васіна-Гроссман [5]; З. Апетян [8]; Г. Дубровська [6] та ін.), музикознавчі дослідження, присвячені різноманітним проблемам камерної музики, зокрема, вокальної та її інтерпретації (В. Васіна-Гроссман [5]; О. Аверьянова [1]; Н. Русанова [10]; Е. Ручьєвська [12]; М. Бонфельд [4]; О. Степанідіна [14], дослідження присвячені аналізу музикознавчих аспектів циклу романсів ор. 38 (А. Овсяннікова-Трель [9]; Т. Рудик [11]; Л. Скафтимова [13]; Э. Федосова [15]).

**Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми.** Втім, незважаючи на наявність вказаних наукових напрацювань, присвячених висвітленню камерно-вокальної творчості С. Рахманінова, проблематику вивчення аспектів діяльності концертмейстера, як компонента музично-художньої цілісності у вокальних циклах романсів С. Рахманінова не можна вважати достатньо висвітленою. Особливо це стосується питань еволюції ролі фортепіанної партії в камерно-вокальній творчості композитора, в тому

числі з погляду виконавської семантики. Потреба у з'ясуванні вказаного аспекту й обумовлює актуальність даної публікації.

**Формулювання цілей статті.** Мета дослідження полягає у вивченні діалогічної системи камерно-вокального мистецтва С. Рахманінова на основі аналізу взаємодії вокальної і інструментальної сфер у музичному тексті, і його функціонування у виконавських інтерпретаціях.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання наступних завдань, а також виявлення засобів їх вирішення:

- простежити напрями жанрово-стильових перетворень у камерно-вокальній творчості С. Рахманінова на прикладі романсів ор. 38;
- дослідити вектори еволюції музично-виразжальних засобів у вокальній музиці Рахманінова в проекції на стан виконавського мистецтва;
- довести природу камерно-вокальної творчості Рахманінова як жанру «підвищеної діалогічності», на прикладі романсів ор. 38;
- визначити можливості вивчення камерно-вокальної музики на грані музикознавчих і виконавських зв'язків;
- на основі аналізу романсового циклу ор. 38 сформулювати уявлення про специфіку музичної мови у вокальній музиці С. Рахманінова;
- дослідити особливості взаємовідносин вокальної і фортепіанної партій в романсах ор. 38 С. Рахманінова.

**Методологія дослідження.** У статті використано комплекс теоретичних методів дослідження: індукція, дедукція, аналіз, синтез, компаративний аналіз, класифікація, моделювання, метод культурологічно-мистецтвознавчої реконструкції. Стаття спирається на принцип єдності теорії та практики, який визначає її наукову і методичну спрямованість.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Сергій Васильович Рахманінов – унікальна постать у світовій музичній культурі кінця XIX початку XX століття, геніальний композитор, диригент, піаніст. Камерно-вокальна творчість

композитора – визнана частина вокального репертуару сьогодення. С. Рахманінов написав більше 80 романсів (ор. 4 – 6 романсів; ор. 8 – 6 романсів; ор. 14 – 12 романсів; ор. 21 – 12 романсів; ор. 26 – 15 романсів; ор. 34 – 14 романсів; ор. 36 – 6 романсів; 12 романсів композитор не об'єднав у цикли). Романси ор. 38 займають особливе місце у вокальній спадщині композитора. Цей цикл був написаний восени 1916 року. Романси С. Рахманінова ор. 38 несуть у собі не тільки складну концепцію сприйняття буремного часу, ці романси – останні у камерно-вокальному жанрі композитора. Звернення до текстів поетів-символістів (Валерій Брюсов, Андрій Бєлий, Федір Сологуб, Костянтин Бальмонт, Олександр Блок, Ігор Северянін) було не випадковим. Це віддзеркалювало світоглядні тенденції захоплення та вивчення одного з провідних літературно-художніх напрямків сучасності – символізм. С. Рахманінов вже звертався до образів символістів: симфонічна поема «Остров мертвих» (ор. 29, 1909 рік), поема «Колокола» на вірші Е. По в перекладі К. Бальмонта (ор. 35 1913 рік), задум опери «Монна Ванна» по Метерлінку.

Тексти для вокального опусу були запропоновані композитору М. Шагінян [14]. Це були 15 віршів М. Лермонтова та 26 віршів «нових поетів».

Виразна художня спорідненість поетичних текстів, обраних композитором, апіорі була зумовлена притаманної їм спільною світоглядною акцентуацією, відповідною образно-символічному світовідчуттю їх авторів.

Розгалужена гама образів та пов'язаних з ними емоційних станів розкривається в художньому задумі композитора крізь призму настрою самотності, пориву і заклик у нікуди. Ця емоційна настроєність відображає зміни у мистецькому світобаченні митця: характерна для ранніх романсів С. Рахманінова емоційна відкритість, безтурботність, захопленість змінилась в останньому вокальному опусі на хиткість, невловимість емоційного стану, переважанню образів неспокійних, примарних і болісно-загострених. Мелодика вокальної партії, позбавлена широти розгортання та гнучкої пластики, притаманної рахманіновському мелосу раннього періоду, стає структурно розімкнутою, короткою по диханню. Вокалісту необхідно мати чималу професійну майстерність для передачі інтонаційно складної, ламкої, графічної мелодії, яка може змінюватися від сухої рецитації до насиченої патетики й драматично загостреної експресії. Все це є причиною того, що цикл романсів ор. 38 є надзвичайно складний для виконання.

Помітна ускладненість вокальної техніки означає також і функціонально-рольове пересмислення фортепіанної партії, образний діапазон якої у аналізованому циклі надзвичайно об'ємний і розгалужений.

Складність фортепіанного супроводу підкреслюється також семантичною поліваріантністю фактурного викладу, який за своєю драматургічною масштабністю не поступається фактурній архітектоніці сюжетно-розгорнутих оперних сцен. Таке, на перший погляд, дещо гіперболізоване порівняння аж ніяк не є перебільшенням. У доцільності його застосування переконує наявність в рахманіновському ор. 38 автономної системи

лінійно-поліфонічного та акордово-гармонічного інтонування, яке, зрештою, й обумовлює різноманітне розширення клавіатурного простору. Виражаючи зміст символістичної поезії, ця система відтворює різні аспекти індивідуально-психологічних станів людської особистості – від пейзажної зображальності й медитативної відстороненості до сильних, майже демонічних переживань. Це зайвий раз засвідчує, що піаніст повинен володіти неординарним виконавським даром аби передати всю зображальну багатогранність своєї партії, яскравість і неймовірну колористичну барвистість романсової драматургії, покладеної в основу мистецького задуму композитора.

Піаністу-концертмейстеру, що працює над виконанням циклу романсів С. Рахманінова ор. 38 дуже важливо усвідомити напрями жанрово-стильових перетворень, які представлені у різних номерах циклу у вигляді набору певних семантичних формул. Як справедливо відзначає А. Овсяннікова-Трель траурний марш, мотив ходи у романсі «Ночью в саду у меня...»; передзвін в мініатюрі «Сон»; танцювальний ритм і невідповідність фортепіанної партії, досить складній вокальній партії «Крысолова»; баркарольний і колісковий акомпанемент в «Маргаритках» і у романсі «К ней»; емоційний заклик, який уособлює кульмінаційний розвиток у романсі «Ау!» – саме ці жанрові ознаки (*точніше, жанрово-семантичні формули – Н.К.*) формують виконавські рішення і визначають інтонаційні і емоційні акценти при виконанні романсів і донесенні їх до слухача [9].

Піаністу-виконавцеві цього останнього рахманіновського циклу потрібно зрозуміти і відобразити весь складний комплекс психологічних станів – від екзальтації, драматичного піднесення до застигlosti почуттів, ностальгії, самотності, мертвої тиші крізь яку відчайдушно намагається пробитися людський голос.

Дивовижною здатністю до майстерного об'єднання вказаних виконавських аспектів володіла перша виконавиця цього циклу – Ніна Павлівна Кошиць (1894-1965) українська, російсько-американська оперна і камерна співачка, якій і був присвячений цей цикл. Співачка володіла сильним голосом, рідкісною музикальністю, ясною дикцією, точним фразуванням. Їй були близькі настрої патетики, лірики, елегійності і трагізму, всі ці якості були необхідні С. Рахманінову для музичного втілення символістичної поезії ор. 38.

Отже, розглянемо романси цього циклу більш детально. Перший романс «Ночью в саду у меня...», написаний на вірші О. Блока (з Ісаакяна) є своєрідною «преамбулою» циклу, квінтесенцією всього скорботного в ньому. Виконавцям цієї мініатюри необхідно передати загострену експресію, мелодичну гнучкість, мінливість музичної тканини (в цьому романсі композитор не вказує тактового розміру). У творі автор використовує жанрову різноманітність: траурну маршевість, хоральність. Образ траурного маршу виникає у романсі Рахманінова з самих перших тактів (3 такт). Застигле звучання перших тактів акомпанементу компенсується інтонаційною і гармонічною експресією вокальної партії. Вона будується на декламаційних зворотах, які, за

умов дотримання вказаного композитором темпу *Lento*, звучать наспівно і мелодично. Надзвичайно складна вокальна партія. Вже з першого такту хід на зменшену терцію, а згодом на збільшену секунду ставить перед вокалістом складну інтонаційну задачу.

Вагому роль у романсі відіграє фортепіанна партія. Спочатку вона здійснює суто акомпануючу функцію: хоральні акорди звучать м'яко, доповнюючи вокальний голос. Побудова фортепіанної партії на обігранні зменшеного септакорду як семантичного знаку драматизму, має давню традицію музичного класицизму [15]. Рахманінов звертається до драматичного звучання зменшеного септакорду, як до символу страждання. Зменшений септакорд звучить і у кінці першого куплету романсу (8 такт), і у фортепіанному програвші, заповнюючи все його звучання, а у верхньому регістрі розпадаючись на декілька зменшених гармоній.

У другому розділі романсу фортепіанна партія – це самостійний образно-емоційний музичний пласт. Вона не тільки супроводжує голос, але і вибудовує кульмінаційний розвиток романсу (13, 14 такти), підсиленням скандуванням характерної пунктирної фігури (восьма з крапкою – тридцять друга: такти 7, 12, 18), як семантика трагедійності звучання. Цей ритм характерний для стародавніх жанрів закони і пасакалії.

Ще одна семантична формула розкриває драматичний зміст романсу С. Рахманінова – в його кульмінації (14 такт). У фортепіанній партії скрізь арпеджовану фактуру звучить низхідний хроматичний хід (es, d, des, c, h, b, a). Семантика цієї формули характерна стародавній традиції музичної риторики, яка означає страждання. Значення секундових інтонацій надзвичайно велика в цьому романсі, вони складають інтонаційний стержень як вокальної, так і фортепіанної партій.

Всі три семантичні формули в романсі Рахманінова виконують функцію музичних елементів драматизму і страждання, за допомогою чого розкриваються символічні образи поезії О. Блока [9]. Загальна висхідна направленість мелодичного розвитку, драматизація тематизму, інтонаційна загостреність, нестійка інтерваліка, висхідні скачки, хиткість тріольної пульсації, дисонуючі акорди у фортепіано – основні музикотворчі засоби притаманні композитору, і які виконавці повинні переосмислити і використати в своїй інтерпретації для розкриття музичного змісту цього романсу.

Риси напруженої драматичної патетики С. Рахманінов вносить і у музичну тканину другого романсу циклу – «**К ней**». Поетичні рядки романсу, що будуються за принципом метричної свободи, зумовили своєрідність музичної інтерпретації поезії А. Белого. Головна проблема при виконанні цього романсу полягає в тому, щоб відчуті музичний підтекст, який закладений в остинатності музичного викладу – безмовність самотнього заклик, безвихідь, гіркота, похмура самозаглиблення.

З трьох строф вірша композитор створює двохчастинну форму, де перша кульмінація (11-12 такти) об'єднує дві строфи в один розділ. Образна драматургія цього романсу розвивається від стану обтяжливого очікування і похмурих передчуттів, до пристрасного патетичного благання

і безупинного заклик в нікуди. Як і в першому романсі, тут відіграє важливу роль розвиток трьохзвукового, терцового мотиву (1-2 такти), який викладений спочатку у фортепіанній партії. Цей вільно інтований метроритмічний мотив є не лише імпульсом тематичного розвитку вокальної і фортепіанної партій, але і інтонаційним фундаментом твору.

На початку романсу вокальна партія дублює партію фортепіано, яка також будується переважно на терцових інтонаціях, згодом перероджується в пристрасний, експресивний вигук з дуже незручними для співака інтонаційно-інтервальними стрибками на тритон. Зрештою, впорядковано-рівномірний рух змінюється у вокальній партії стрімкими, неспокійними злетами мелодійної лінії.

У другому розділі (16 такт) лірико-споглядальний образ викликає нове переосмислення вокальної партії. З огляду на це, у фортепіанному супроводі необхідно відчуті просторову об'ємність, яка підкреслюється широтою регістрових співвідношень, фактурною багаточаровістю.

У заключному розділі романсу фортепіанна партія відзначається імпресіоністичною колористичністю, зображальністю (гра води). Тож, піаністико-концертмейстеру слід відобразити туманність та невизначеність музичної тканини романсу. У зв'язку з цим, особливого значення набуває дотримання відповідного виконавського туше – торкаючись клавіатури інструмента, необхідно прагнути віднайти контакт з його звучанням та перебувати в контексті з вібрацією, що виникає.

Заключна 4-тактова фортепіанна постлюдія (*Meno mosso*) відкриває вихід у світ гармонії і душевної чистоти. Численна кількість хроматизмів змінюється діатонікою. Постлюдію треба виконувати піаністу ніжно, усі інтонаційні переключки забарвити тембрально, відчуті різноманітність фортепіанної регістровки.

Наступний романс – «**Маргаритки**» ор. 38 № 3 (на текст Ігоря Северяніна) – змальовує музичну картину світлої пасторальності, споглядальності, яка прийшла на зміну заглибленому психологізму з елементами трагедійності, попередніх творів. У цьому романсі – одному із найбільш популярних романсів з циклу ор. 38 – мовна інтонація виразно превалює над співом. Це пов'язано з тим, що вільна метроритмічна організація поетичних рядків обумовлює максимальне наближення мелодики романсу до лінгво-вербальної інтонемічної структури, провокуючи майже мовний колорит вокальної партії.

Емоційно-піднесене висловлювання, щире захоплення красою скромної квітки розкриває естетику символізму: маргаритка – символ Краси і Досконалості, вона – ідеал, незважаючи на свою зовнішню непоказність. Проста, майже на всьому звучанні романсу діатонічна мелодія, немов парить над баркарольним акомпанементом. Метроритмічна будова мелодійної лінії не співпадає з п'ятистопним ямбом віршів І. Северяніна, що, у свою чергу, надає музиці досить витонченого характеру.

Як і в інших романсах ор. 38, ключові слова і фрази поетичного тексту акцентуються С. Рахманіновим зміною інтонаційного ладу мелодії

або різким ладотональним зрушенням. Так несподівано звучить Ges-dur після світлої діатоники C-dur (т. 14), вносячи емоційне пожвавлення у музичну тканину твору. В контексті всього ор. 38, романс «Маргаритки» сприймається як контрастний епізод, який своєю образною відокремленістю драматизує загальний музичний розвиток циклу.

Фортепіанна партія в цьому романсі має вирішальне значення. При її виконанні виникає потреба надати підвищеної вокальності інструментальному голосу, який перебирає на себе основний компонент музичної думки. Натомість, вокальну партію доцільно розглядати як своєрідний колористичний підголосок до фортепіанної теми, який включає в себе її окремі інтонаційні елементи. Дотримання такого алгоритму художньо-музичної архітекτονіки ставить перед концертмейстером ряд вимог. Зокрема він має володіти необхідними для виконання якостями, а саме: вокалізацією фортепіанної мелодії на фоні акомпануючих фігурацій, тембровою колористичністю, тонкою звуковою палітрою, м'якістю звуковидобування. Ці параметри дають змогу виявити поліритмічність пластів і тріольність викладу фортепіанної партії, які надають романсу особливої тремтливості й ефемерної невловимості.

У середньому розділі відбувається інтонаційне звільнення вокальної партії, яке підкреслюється великим регістровим об'ємом, більш розвиненим фразуванням, насиченістю тепла і світла. Після яскравої кульмінації (17-20 такти) мелодія поступово тане, підкреслюючи ілюзорність образу. У вокальній партії знову звучать мовні інтонації, які компенсуються дев'ятитактовою постлюдією, яка несе в собі відчуття «повітря», «дихання», вишуканість, філігранність, крихкість образу. У виконанні цього романсу неабияке значення має педаль, яка збільшує звуко-тембральні можливості інструменту, посилює артикуляційність виконання.

Четвертий романс циклу «Крысолов» на текст вірша Валерія Брюсова потребує особливої майстерності інтонування як для вокаліста, так і для піаніста. Оригінальність музичної мови обумовлена неординарністю образу поетичного першоджерела. В основу вірша В. Брюсова була покладена середньовічна легенда про незнайомця, який грою на флейті зачарував усіх щурів і спровадив їх з міста, яке гинуло від їх навали. Музика романсу має фантастично-скерцозний, гротескно-саркастичний, мефістофельський колорит, наближений до образної сфери фортепіанних скерцозно-фантастичних етюдів-картин ор. 39.

«Крысолов» – найскладніший за структурою романс циклу, написаний у трьохчастинній формі. Невеличкий фортепіанний вступ, який звукоімітує гру на сопілці, будується на маленьких гостроритмічних терцових формулах (лейтмотивних образах-символах, які формують ритмічну архітектонику всього романсу). Терцовість, як конструктивна основа музики «Крысолова» присутня у романсі у динамічному розвитку: на протязі всієї мініатюри терцовий мотив звучить то у мелодичному русі вокальної партії, то у вертикальних інтонаційних побудовах у вигляді секст і терцій, то він фактурно збагачується інтервально нашаровуючись від одноголосся до

секст і кварт-секстакордів. Виразно окреслена інструментальність первинного образу-символу дає підставу говорити про інструментальність вокальної партії романсу [14].

Ще однією особливістю «Крысолова» є невідповідність досить простих, стилізованих під «народну пісеньку» віршів В. Брюсова і надзвичайно складної у виконавському плані вокальної партії, та розвиненої, і фактурно насиченої фортепіанної, яка зміщує смислові і образні акценти поетичного тексту, та надає романсу драматичний характер.

Концертмейстеру необхідно показати діалогічність терцової інтонації, ладову заостреність, динамічні перепади, стаккатність ритмічного малюнку, при цьому імітуючи сопілковий награвш. Ця терцова інтонація – портретна характеристика Крысолова, яка повторюється словами «Тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля» і є рефреном романсу, який гармонічно і мелодично варіюється, змінюючи музичне забарвлення твору.

Барвистістю музичного втілення, колористичністю музичної мови характеризуються і два останні романси ор. 38 – «Сон» на слова Ф. Сологуба та «Ау» на слова К. Бальмонта [7].

Образ сну, ілюзії, мрії, який захоплює нас своєю недосяжністю, таємністю змальовує композитор у своєму романсі «Сон» на текст Федора Сологуба. У творі відчувається імпресіоністичний, багатобарвний колорит, відчуття необ'ємного простору. Рахманінов створює поетичну картину казкового, чарівного сну, яка відносить героя у світ чудової, фантастичної мрії.

Починається твір невеликим мотивом у партії фортепіано, який розробляється і перетворюється у фігурацію, на фоні якої звучить мелодія баркарольного типу у басовій теситурі акомпанементу. Ці інтонації згодом прозвучать і у вокальній партії, яка побудована на мотивній розробці невеликого діапазону, у центрі якого знаходиться нота des. Потактове чергування тріольного руху і довгих ритмічних тривалостей у вокальній партії надають романсу відчуття статички, метроритмічної застиглості. Des-dur – тональність романсу, ідеально підкреслює фактурну трансформацію основного мотиву-символу у другій частині романсу, де фортепіанна партія імітує передзвін, який так часто звучить у творах С. Рахманінова. У інтермедії, яка готує перехід до другої частини романсу *Meno mosso*, у фортепіанній партії з'являються романсові інтонації на тлі складної, багатшарової фактури. Інтонації вокальної партії розвиваються у контексті з фортепіанною партією, імітуючи одна одну. Цей епізод складний у ансамблевому відношенні: соліст і піаніст повинні дуже уважно слухати і відчувати один одного, вимовляючи тему однаково підкреслено виразно, готуючи кульмінацію твору (27 такт).

Завершується романс великою фортепіанною постлюдією, яка вражає звуковою масштабністю, оркестровістю. Піаніст в ній повинен виявити майстерність у видобутті мелодії на фоні всієї фактури, яка поступово й прозоро, на *PP* розчиняється у мареві сну.

Заключний романс циклу «Ау» контрастує з попередніми і по типу образності і по його музичному втіленню. Основний зміст поетичних рядків Костянтина Бальмонта, на текст якого написаний романс, характерний для мистецтва

символізму з його нездійсненою мрією. Акцент робиться на ефемерній невловимості, мінливості ідеального образу. Це типовий приклад символічного художнього розуміння образу, який композитор відображає в його музичному втіленні. Вигук «Ау» стає емоційним імпульсом для створення імпульсивного і фактурно-насиченого музичного образу. Інтонаційна будова вокальної фрази позбавлена кантиленної наспівності і плавності звучання, що наближає її до мовного висловлювання. Це необхідно відчувати виконавцю для виразної інтерпретації емоційного тону поезії К. Бальмонта. Підсилює символіку і тональність *Des-dur*, яку композитор використав і у романсі «Сон», поєднуючи смисловою аркою нездійснені мрії про ідеальне.

Починається романс звучанням фортепіано, на який накладається вокальна партія. Це ніби спогад, згадка, яка поступово візуалізується в уяві і вибухає першою кульмінацією романсу на словах «уйдём», «бежим». Вона закінчується інтонаційною невпевненістю, ритмічною стислістю у фортепіанній партії.

Центральний розділ – інша грань образу, якому притаманна позачасова застиглість, заціпеніння (остинато фортепіанної партії, синкопування, поліритмія, далекий передзвін). У динамізованій репрізі лейтінтонація першої частини переосмислюється й трансформується у надричний, зламаний крик «Ау», який залишається без відповіді, і лише фортепіанна партія, як відлуння, повторює його у розгорнутій постлюдії.

Розглянувши кожен з окремих номерів ор. 38, звернемося до виявлення загальних факторів і закономірностей, котрі характеризують співвідношення вокальної і фортепіанної партій, як невід'ємних компонентів художньо-музичних архітектонік аналізованого циклу С. Рахманінова. У всіх романсах циклу фортепіанна партія не тільки виступає у діалогічних зв'язках з вокальною партією, а і обрамляє її своєрідними прелюдіями, постлюдіями та інтерлюдіями. Майже всі шість романсів циклу починаються невеликим вступом (один, два такти) і завершуються широко розгорнутою постлюдією. При цьому роль постлюдій величезна. Вони у рахманіновських романсах майже обов'язкові. Деякі з них переростають в цілу звукову картину («Маргаритки» І. Северяніна, «Сон» Ф. Сологуба).

Фортепіанна партія у романсах С. Рахманінова по багатьом параметрам складна для виконавця. Це пов'язано з тим, що вона виконує цілий ряд функцій: від ілюстративних – до концептуальних. Так у фортепіанній партії досить часто реалізується логіка драматургічного розвитку, яка розкриває образно-психологічний контекст твору. Завдячуючи емоційно-семантичному потенціалу закладеному у фортепіанній партії, романси Рахманінова втрачають камерне забарвлення, набуваючи ознак концертного камерно-вокального твору. Піаністу, який виконує ор. 38 необхідно охопити всю багатощарову, різнопланову поліритмічну фактуру, для якої характерні раптові зміни темпу, динаміки, агогіки. З огляду на це, як вокалісту, так і концертмейстеру необхідно надавати кожній фразі, інтонації характер декламаційної виразності, яка зрештою була притаманна Рахманінову-піаністу. У цьому контексті звертають на себе

увагу характерні рахманіновські *rubato*, затримки і відтяжки закінчень фраз, гострі ритмічні акценти, динамічні контрасти. Рахманінов, як ніхто з інших піаністів вмів досягати плавної мелодичної кантилені і надавати звуку фортепіано характеру чуйної краси і округлості, долаючи ударний механізм інструмента. Тож задача концертмейстера – домогтися вокалізації фортепіанної мелодії, різноманітності фортепіанних регістрових співставлень, непередчуваності звукових рішень. У цьому контексті чимале значення у романсах ор. 38 набуває поліфункціональність фортепіанної педалізації: вона бере участь і в звуко-тембральному збагаченні, і у формуванні великих і дрібних структур фортепіанної фактури, і у визначенні артикуляцій, інструментовки тощо. Осмислене емоційно-інтелектуальне вимовляння музичного тексту концертмейстером не тільки не заважає вокалісту, але й викличе у співака необхідне творчо-збагачене звучання у відповідь. Тонкі, часто навіть невловимі образи поетичних смислових текстів зумовили семантичну насиченість музичного тексту романсів композитора, безліччю відтінків, які прогнозують повноту музичної виразності і змістовності романсової драматургії. Вміння її розшифрувати, визначається здатністю виконавців «вловити» ті образи-символи, зафіксовані в поетичному тексті віршів, які є своєрідним ключем для розуміння музики С. Рахманінова.

**Висновки з даного дослідження.** Підсумовуючи дану публікацію є підстави стверджувати, що історично сформований діалог композитора та виконавців у сфері камерної вокальної музики завжди був основою збагачення творчих пошуків музикантів.

Фортепіанний акомпанемент у вокальних творах С. Рахманінова містить у собі потужний емоційно-символьний та образно-поетичний спектр виконавських можливостей, спрямованих на виявлення естетичного потенціалу виконуваного твору, об'єднуючи задачі піаніста і вокаліста у єдине й гармонічно-збалансоване художнє ціле.

Говорячи про інтерпретацію романсів ор. 38, необхідно всебічно усвідомлювати особливості кожного твору та його інтуїтивно-емоційне сприйняття, яке передбачає творче взаємоповнення кожного з елементів циклу в рамках загальної музично-образної архітектоніки.

Виходячи з цього, виконавська емпатія є професійною властивістю, яка необхідна при виконанні вокальних творів С. Рахманінова ор. 38, адже у деяких випадках оптимальна художня інтерпретація даного циклу передбачає лідируючу (в ансамблі з вокалістом) функцію концертмейстера.

Для повноцінного виконання романсів Рахманінова концертмейстеру необхідно розуміти глибинні зв'язки музики і слова. Без усвідомлення художньо-семантичних зв'язків інтерпретація високохудожніх творів С. Рахманінова неможлива. Майже кожний елемент літературного тексту, який став основою для вокального твору, передбачає власну музичну сублімацію, яка характеризує перехід образно-поетичної субстанції з одного стану в інший.

Наведені міркування, переконливо засвідчують, що основне в роботі концертмейстера і співака над камерно-вокальним твором – відчуття

сутність і зміст музичної інтонації та поринути в логіку музичного розвитку. Тільки у цьому випадку можливий творчий синтез мистецтва вокаліста і піаніста при виконанні ор. 38. С. Рахманінова, який створює новий формообразуючий тип – вокально-фортепіанний дует.

### Список літератури:

1. Аверьянова О. Романсы Рахманинова как итог изучения жанра в творчестве русских композиторов // Вопросы музыкальной педагогики: Сб. ст. – Вып. 3 / О. Аверьянова. – Москва: Музыка, 1981. – С. 70-96.
2. Асафьев Б. С. В. Рахманинов // Избранные труды. Т. 2. Москва: Изд-во АН СССР, 1954. – С. 193-200; 280-305; 305-311.
3. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов (1873-1943) / В. Н. Брянцева – Москва: Сов. композитор, 1976. – 645 с.
4. Бонфельд М. М. Романсы Рахманинова: музыкально-поэтический синтаксис эпохи // Сергей Рахманинов: история и современность.
5. Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века / В. А. Васина-Гроссман. – Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1956. – 352 с.
6. 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.
7. Келдыш Ю. В. В. Рахманинов и его время / Ю. В. Келдыш; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – Москва: Музыка, 1973. – 470 с.
8. Литературное наследие / Сост. З. Апетян. – Т. 2. – Москва: Музыка, 1980. – 582 с.
9. Овсянникова-Трель А. А. Символистская поэтика в музыкальном воплощении С. Рахманинова (на примере романсов ор. 38) / А. А. Овсянникова-Трель // Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. – Харків: 2012. – Вип. 34. С. 111-122.
10. Русанова Н. Вклад С. В. Рахманинова в развитие русского классического романса / Н. А. Русанова. Вестник О.Г.У.: 2012. Выпуск 1(137) – С. 81-831.
11. Рудик Т. Опус 38 С. В. Рахманинова как цикл стихотворений с музыкой / Т. Рудик // С. Рахманинов: на переломе столетий: сб. материалов. – Харьков: Майдан, 2004. – С. 205-214.
12. Ручьевская Е. // Соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века / Ручьевская Е. // Русская музыка на рубеже XX века. Москва – Ленинград: Музыка, 1966. С. 65-110.
13. Скафтымова Л. Романсы Рахманинова ор. 38 (к проблеме стиля) // Стилиевые особенности русской музыки XIX – XX веков: Сб. науч. трудов / Л. Скафтымова. – Ленинград: ЛОЛГК, 1983. – С. 84-96.
14. Степанидина О. Проблемы взаимосвязи вокальной и фортепианной партий в русском романсе: Автор. дис. ... канд. искусствовед. / О. Д. Степанидина. – Москва, 1984. – 24 с.
15. Федосова Э. П. Сергей Васильевич Рахманинов. Романсы ор. 38 (проблемы цикла) Текст / Э. П. Федосова // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 412-421.
16. Федякин С. Р. Рахманинов / С. Р. Федякин; Москва: Молодая гвардия 2014. – 478 с.

**Комаренко Н.М.**

Киевский национальный университет культуры и искусств

## ИНТЕРПРЕТАЦИОННО-ТВОРЧЕСКИЙ АСПЕКТ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА, КАК КОМПОНЕНТ МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АРХИТЕКТониКИ ВОКАЛЬНО-РОМАНСОВЫХ ЦИКЛОВ С. РАХМАНИНОВА НА ПРИМЕРЕ ОР. 38

### Аннотация

В статье раскрываются интерпретационно-творческие аспекты деятельности концертмейстера, как компонента музыкально-художественной архитектоники вокально-романсовых циклов С. Рахманинова. Диалогические соотношения вокальных и фортепианных партий являются одной из наиболее важных проблем при изучении и исполнении вокальной миниатюры. В исследовании рассматривается процесс изучения камерно-вокальной музыки (на примере ор. 38 С. Рахманинова), анализируются стилевые и жанровые особенности романсов, принципы взаимодействия литературного и музыкального текста, а также взаимосвязи вокальной и фортепианной партий. В этом цикле романсов С. Рахманинова (ор. 38, 1916), изучаются эволюционные процессы в области интерпретации вокально-фортепианного ансамбля, где композитор кардинально переосмысливает партию фортепиано. Принцип вокально-инструментального синтеза делает возможным рассматривать ключевой смыслообраз каждого из номеров цикла средствами фортепианной фактуры, которая приближает её к семантическим масштабам оперных арий, в связи с чем происходит расширение клавиатурного пространства, который создает предпосылки для возникновения нового формообразующего типа жанрового феномена – вокально-фортепианного дуета.

**Ключевые слова:** камерно-вокальное творчество С. Рахманинова, романсы, исполнительская семантика, фортепианная партия, концертмейстер.

**Komarenko N.M.**

Kiev National University of Culture and Arts

**INTERPRETATIONAL AND CREATIVE ASPECTS OF CONCERTMASTER'S PRACTICE AS A COMPONENT OF MUSICAL-ARTISTIC ARCHITECTONICS OF VOCAL-ROMANCE CYCLES OF S. RAHMANINOFF OP. 38**

**Summary**

This article is devoted to review of the interpretational and creative aspects of concertmaster's practice as a component of musical-artistic architectonics of vocal-romance cycles of S. Rahmaninoff. Dialogical correlations of vocal and piano parties are one of the most important problems of studying and performing of vocal miniature. It also examines the process of studying of the chamber-vocal music (op. 38 S. Rahmaninoff), stylish and genre features of romances, principles of interaction between literary and musical texts, vocal and piano parties. In this cycle of romances of S. Rahmaninoff (op. 38, 1916) are studied evolutional processes of interpretation of the vocal-piano ensemble, where composer fundamentally reinterpretes the piano party. Principles of vocal-instrumental synthesis gives possibility to examine the major context of each piece of cycle through the piano role, which approaches to the semantic scales of an opera aria, thus request an expansion of the piano keyboard space, that creates pre-conditions for a new type of the genre phenomenon as vocal-piano duet.

**Keywords:** chamber-vocal art of S. Rahmaninoff, romances, performance semantics, piano party, concertmaster.