

На правах рукописи
УДК 78 087 6

ПАК СУ ЧЖИН

ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО С В РАХМАНИНОВА: К ПРОБЛЕМЕ ЭВОЛЮЦИИ СТИЛЯ

Специальности 17 00 02 - музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения



003493788

Пак Су Чжин

Санкт-Петербург
2010

РАБОТА ВЫПОЛНЕНА НА КАФЕДРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО
ВОСПИТАНИЯ И ОБРАЗОВАНИЯ
ГОСУДАРСТВЕННОГО ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ А.И. ГЕРЦЕНА»

Научный руководитель. Доктор искусствоведения,
профессор
СКАФТЫМОВА
ЛЮДМИЛА АЛЕКСАНДРОВНА

Официальные оппоненты. Доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
СЕРЕГИНА
НАТАЛЬЯ СЕМЕНОВНА

Кандидат искусствоведения,
доцент
ВОСКРЕСЕНСКАЯ
ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА

Ведущая организация: Санкт-Петербургский
государственный университет
культуры и искусств

Защита состоится « 9 » марта 2010 года в 9:00 часов на заседании
Совета Д 212.199.20 по защите докторских и кандидатских диссертаций
при Российском государственном педагогическом университете имени
А.И. Герцена по адресу. 199155, Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2,
ауд. 404.

С диссертацией можно ознакомиться в Фундаментальной библиотеке
РГПУ имени А.И. Герцена по адресу 191186 г. Санкт-Петербург, наб.
реки Мойки, 48, корпус 5.

Автореферат разослан « 04 » февраля 2010 года

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат педагогических наук,
профессор



И.С. Аврамкова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ.

Актуальность темы исследования. В русском классическом музыкальном наследии одно из важных мест принадлежит романсу, одному из самых демократических жанров, разнообразному и богатому по образности и тематике. Все лучшее, типическое, накопленное отечественным бытовым романсом к началу XIX века, стало гой богатой почвой, на которой возросло вокальное творчество первого русского классика – Глинки. Романтизм и бурный рост критического реализма определили творческие устремления его младшего современника – Даргомыжского. 50-60е годы выдвигают целую плеяду композиторов, имена которых составляют гордость отечественной художественной культуры – это Чайковский и кучкисты, вписавшие блистательные страницы в историю развития жанра. То же можно сказать и о следующем этапе развития вокальной музыки, связанном с рубежом XIX-XX вв.

Вершиною камерно-вокального жанра этого периода несомненно являются романсы Рахманинова. Они для этого глубоко русского художника были душевной исповедью. Неслучайно, что после эмиграции, оказавшись в чуждом для себя мире, композитор отказывается от этого исповедального жанра. Диапазон этих произведений чрезвычайно широк – от восторженного гимнического воспеваания жизни до трагического ее восприятия. Красной нитью проходит через всю рахманиновскую вокальную музыку эволюционно развивающаяся тема одиночества, столь характерная для всего его творчества. Как и романсы других композиторов, его вокальные произведения лиричны в своей основе, но в них, как правило, присутствует, в той или иной форме, драматизм. Таким образом, лирико-драматические романсы составляют основную часть его камерно-вокального наследия. Истоки вокальных произведений композитора коренятся в творчестве Чайковского, но все же его романсы – новый этап развития жанра, по сравнению с его старшим современником¹. В вокальном творчестве может быть особенно ярко проявилась эволюция стиля Рахманинова. Заметим, что выявление композиторского стиля и его эволюции – одна из актуальных проблем музыковедения.

Степень изученности проблемы. О Рахманинове написано много, причем это не только музыковедческая, но и художественная литература, в том числе и киносценарии. Наибольший интерес к его творчеству связан с 60-70ми годами, когда появляется целый ряд статей, в которых исследуются основные средства выразительности композитора: гармония, мелодика, особенности формообразования (Т. Бершадская, Л. Мазель, И. Бобыкина, Е. Варганова, Л. Скафтымова, Л. Кожевникова и др.). Из современных исследований можно отметить сборники под редакцией А. Цукера и Н. Бекетовой (Росгов на Дону), А. Кандинского (Москва), Л. Скафтымовой и

¹ См. об этом подробнее Приложение «Романсы С.В. Рахманинова и П.И. Чайковского: сравнительный анализ»

Т Хопровой (С-Петербург), Л Трубниковой (Харьков) В них намечается интерес не только к творчеству, но и к личности композитора Наибольший прорыв произошел в области работы с документами – это двухтомник «Воспоминаний о Рахманинове» и трехтомное издание «Литературного наследия» музыканта, появившихся на свет благодаря З Апетян

Материалы о камерно-вокальном творчестве Рахманинова содержатся в известных монографиях Ю Келдыша и В Брянецовой В основном, здесь дается лишь общая характеристика романсов Более развернутый обзор их имеет место в книге В Васиной-Гроссман «Русский классический романс XIX века», которая, при всей содержательности, несет на себе издержки идеологии 50-х годов прошлого века Развитие романса на рубеже XIX-XX вв рассматривается исключительно в плане борьбы реализма с модернизмом Поэтому вокальный цикл ор 38, которому в данной диссертации уделяется наибольшее внимание, оценивается Васиной-Гроссман весьма неоднозначно

В 1947 г была защищена кандидатская диссертация З Апетян «Романсы Рахманинова», явившаяся подготовительным этапом к изданию романсов композитора, что, видимо, и определило ее источниковедческий характер, в 2006 г – Н Русановой, где рассматривается образное содержание произведения этого жанра и их многочисленные исполнительские интерпретации Соотношению слова и музыки в романсах Рахманинова посвящены статьи Е Ручьевской, М Бонфельда, Э Федосовой, стилиевые особенности последнего цикла романсов (ор 38) рассматриваются в статье Л Скафтымовой

Объект исследования – камерно-вокальное творчество выдающегося русского композитора

Предметом исследования являются особенности музыкального языка его романсов, его эволюция

Цель исследования – с наибольшей полнотой проанализировать камерно-вокальные произведения Рахманинова, выявить на их примере эволюцию стиля композитора

Задачи исследования:

- дать целостную картину развития камерно-вокального жанра в творчестве Рахманинова
- выявить стилистические особенности романсов Рахманинова
- определить жанровую и образную специфику романсов
- рассмотреть соотношение лирики и драматизма в лирико-драматических романсах композитора
- проследить эволюцию стиля композитора, основных средств выразительности на примере камерно-вокальной музыки Рахманинова

Теоретико-методологическая основа. Исследование камерно-вокального творчества Рахманинова основано на методе целостного анализа, разработанного в трудах Л Мазеля, В Цуккермана, Е Ручьевской с акцентом на те средства выразительности, которые подверглись наибольшему изменению, эволюции в том или ином произведении

Актуальными для данной работы были методологические подходы к творчеству Рахманинова, имеющие место в работах В Брянцевой, Л Гаккеля, Л Скафтымовой, особенно А Кандицкого

Методы исследования:

- метод историзма,
- метод целостного, системного анализа,
- метод сравнительного анализа

Основные положения, выносимые на защиту:

1 Романы Рахманинова являются вершиной камерно-вокального жанра конца XIX, начала XX столетия

2 В обширном вокальном наследии композитора преобладают лирико-драматические романы, что связано с общей склонностью его к драматической тематике Драматическая линия в романах формируется постепенно, развиваясь от несколько внешнего, мелодраматического воплощения образов до глубокого драматизма, а подчас, и трагизма. Та же линия развития обнаруживается и в других жанрах рахманиновского творчества

3 Можно утверждать, что Рахманинова прежде всего интересовали не художественные достоинства стихотворного текста, а проблематика и образность, которая в них затрагивалась. Отталкиваясь от поставленной поэтом проблемы, он часто решал ее по своему, создавая совершенно иной, по сравнению с поэтическим, образ

4 Лирическое и драматическое в романах Рахманинова находятся в органической связи. Большинство романсов роднит то, что в них раскрывается психологическое состояние человека как глубоко лирический процесс. Поэтому бывает трудно провести градацию между лирическими и драматическими романами композитора. В сфере лирической зарисовки, полной внутреннего трагизма, Рахманинов является художником, наиболее близким А. Чехову и И. Левитану

5 Феноменальные способности, слух Рахманинова позволяли ему удерживать в памяти не одно сочинение до их записи. Об этом свидетельствует анализ сохранившихся дат на рукописях романсов, а также высказывания самого композитора

6 В камерно-вокальном творчестве эволюция стиля Рахманинова наиболее ярко и отчетливо прослеживается в романах op 38. В определенной степени это вызвано обращением в нем композитора к текстам поэтов-символистов. Мелодика становится более детализированной, внутренне более напряженной и острой. Преобладающим типом развития становится микротематизм. Существенно возрастает роль гармонии. Усложнение терцовой структуры аккордов, движение параллельными комплексами, пивелировка функционального смысла аккордов способствуют появлению в музыке Рахманинова импрессионистских черт. В области формообразования наблюдается преодоление строфической структуры поэтического текста

Научная новизна работы В исследовании впервые дается целостная картина развития жанра романса в творчестве Рахманинова

Также впервые

- выявлено соотношение лирики и драматизма в романсах Рахманинова,
- на основании существующих документов прослежена история создания романсов оп 38,
- подробно рассматривается формирование драматического начала и его эволюция в романсах Рахманинова,
- анализ камерно-вокальных произведений композитора дается на широком фоне рахманиновского творчества с привлечением сочинений оперного, симфонического и фортепианного жанров,
- подробно проанализирован последний цикл романсов (оп 38),
- на примере камерно-вокального жанра прослежены основные черты стиля Рахманинова и его эволюция

Теоретическая значимость результатов диссертационного исследования, в первую очередь, определяется постановкой и решением стилевых проблем, являющихся одними из самых актуальных в современном музыковедении. Методика этого исследования может быть применена к произведениям других жанров, тем более, что они привлечены в диссертации в качестве объектов стилистического анализа

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования его материалов в курсах теории, гармонии, анализа музыкальных произведений, а также истории русской музыки. Они также могут быть включены в спец курс «Русский классический романс». Анализы романсов могут быть полезными для исполнителей-вокалистов, обращающихся к этим произведениям. Несомненный интерес работа представляет для музыкантов Кореи, где романсы Рахманинова пользуются огромной популярностью и почти каждый концертирующий певец имеет их в своем репертуаре. В то же время аналитическая литература об этих произведениях фактически отсутствует.

Рекомендации по использованию диссертационного исследования
Материалы работы могут быть включены в следующие учебные курсы музыкальных вузов «Гармония», «Анализ музыкальных произведений», «История русской музыки». Они могут быть использованы при составлении учебных пособий для учащихся средних и высших музыкальных учебных заведений.

Диробация результатов исследования проводилась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования факультета музыки РГПУ им А И Герцена, на занятиях со студентами –иностратцами вокального отделения Петербургской консерватории им Н А Римского-Корсакова. Основные положения диссертации изложены в трех научных статьях, прозвучали на межвузовских конференциях, проводимых в РГПУ им А И Герцена, на XV Международной конференции «Искусство и дети» (ЮНЕСКО)

Структура работы Диссертация (133 с.) состоит из вступления, двух развернутых глав (первая глава содержит 3 раздела, вторая – 5), заключения, списка использованной литературы и приложения – «Романсы С В Рахманинова и П И Чайковского сравнительный анализ»

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность темы, формулируются цели, задачи и методы исследования, определяется его научная новизна, делается краткий обзор литературы по проблематике диссертации

Первая глава - «Некоторые образно-стилевые особенности романсов С.В. Рахманинова 1890-1912 гг.» состоит из трех разделов Так как лирико-драматические романсы преобладают в обширном вокальном наследии композитора, в первом из них рассматриваются особенности преломления драматической тематики в вокальных произведениях Рахманинова

На протяжении более двух десятилетий, в течение которых композитор писал романсы, драматическая линия в них формировалась постепенно, развиваясь от несколько внешней, иногда мелодраматического воплощения образов («У врат обители святой», «Песни разочарованного») до глубокого драматизма («Пора» op 14, «Как мне больно», «Проходит все» op 21), а подчас и трагизма («Над свежей могилой», «Огрызок из Мюссе» op 21, «Не может быть!» op 34)

Уже линию можно обнаружить и в других жанрах рахманиновского творчества этого времени По здесь процесс развития композитора происходил гораздо ровнее, чем в романсах Так, например, черты мелодраматизма, имеющие место в «Элегии» op 3, №1 уже полностью отсутствуют в «Музыкальных моментах» op 16 в то время, как в романсах op 14, написанных параллельно, они еще есть То же можно сказать, сопоставляя симфоническую картину «Утес» op 7 с романсами op 8 И, наконец, драматические прелюдии из op 23 и 32, Этюды-картинны op 33 – произведения, как и наиболее близкие им зрелые романсы op 21, 26, 34 не содержат уже ничего поверхностного и внешнего

Тематика лирико-драматических романсов широко охватывает различные жизненные явления, она влечет за собой и широкий круг образов этих романсов Но, несмотря на это, их можно сгруппировать на основе некоторых общих черт Первая группа объединяет романсы, связанные с отражением народно-бытовых образов Лирика в них связана с преломлением стилистики и настроения русской протяжной песни Сюда входят «Уж ты, нива моя» op 4, «Полюбила я на печаль свою» op 8, «Два прощания» и «Кольцо» op 26 Другая группа – романсы с чертами мелодраматизма, они, как правило, ранние, чем и объясняется недостаточная их глубина и зрелость Это «О нет, молю», «О, не грусти», отчасти «Давно в любви» и «Молитва» Наиболее обширна группа зрелых произведений,

глубоко драматичных, полных прогеста и мятежной устремленности. Здесь «Отрывок из Мюссе», «Все отнял у меня», «Я опять одинок», «Пора!», «Как мне больно», «Пошады я молю». Следующую группу составляют романсы различного времени создания и различных художественных достоинств. Это вокальные миниатюры, отмеченные сдержанным, суровым драматизмом, иногда доходящим до трагизма «Дума» - ранний, «Над свежей могилой», «Христос воскрес», «Проходит все», «Ночь» - зрелые. К этой группе примыкает крупное произведение балладного типа «Судьба», но в нем кроме сурового драматизма большую роль играют лирические образы и их противопоставление мрачным, зловещим.

Среди ранних романсов – «О нег, молю» бесспорно принадлежит к лучшим. Сильные его стороны определяются непосредственностью и искренностью высказывания, лаконичностью мысли и формы. В нескольких ином плане написаны «Уж ты, нива моя» ор 4 и «Полюбила я» ор 8. Народно-бытовая тематика, проникнутая глубокой скорбью, лежит в основе песни-плача обездоленной солдатки и заунывной протяжной песни о горьком доле крестьянки. Лирическая протяжная песня драматизирована в том и другом романсе. В песне «Полюбила я» вся вокальная партия рождается из мелодического зерна, состоящего из двух элементов: распевного, что идет от лирической протяжной, и речевого, дактилического, типичного для народных причитаний. Широкая мелодия гниа русской протяжной песни с мерным и плавным ритмом в песне «Уж ты, нива моя» ассоциируется с равнинным и по русски грустным простором.

В мелодиях песен скрыт импульс к драматизированному развитию. Это характерно для русской народной песни, которая содержит обычно в своем напеве определяющие черты образа, что дает повод к углублению и раскрытию его отдельных сторон при обработках. Потому так органичен принцип глинкавского варьирования в песнях «Уж ты, нива моя», где при неизменной, но очень концентрированной по своей художественной содержательности мелодике такое варьирование способствует раскрытию скорбной темы, показывая и ее драматическую сторону.

В более поздний период среди зрелых романсов ор 26 отметим – «Два прощания» и «Кольцо». Эти развернутые романсы близки песням «Полюбила я» и «Уж ты, нива моя». Драматизация образов этих произведений определила расширение жанра песни. Так, например, «Уж ты, нива моя» - строфическая песня, где каждая строфа – новый динамический этап, это вносит черты сквозного развития. В песне «Полюбила я» строфичность перерастает в репризную двухчастную структуру «Два прощания» и «Кольцо» - формы со сквозным развитием, причем в «Кольце» имеются черты балладности.

Произведения этой группы объединяет использование принципов, характерных для романсов такого же типа у Чайковского «Кабы знала я», «Я ли в поле да не травушка была», «Корольки» - драматические зарисовки Чайковского из крестьянской жизни. Тема неудовлетворенности, одиночества неразделенной любви – все это характерно и для

рассмотренных романсов Рахманинова У обоих композиторов ярко выражены здесь и народно-песенные истоки стиля Развивая образ, Рахманинов драматизирует песню во многом в том же ключе, как и Чайковский Много общего в этом отношении содержат песни «Уж ты, нива моя» и «Я ли в поле да не травушка» Чайковского Основной песенно-мелодический образ несет в себе черты драматического развития и каждая строфа (в обоих случаях форма строфическая) представляет собой новый динамически этап

Своеобразие кульминаций в песнях во многом связано с вокализацией в высокой tessitura в наиболее напряженный момент, что заключено в природе русской народной протяжной песни Этот прием использовал Чайковский в песне «Кабы знала я», как и Рахманинов в ор 4

Принципы Чайковского находят отражение и в остальных трех романсах Рахманинова, особенно - «Полубила я» и «Кольцо» В них, как и в песне Чайковского «Кабы знала я» помимо песенной основы заметна также опора на плач, что определяет наличие речевого элемента в самом тематическом материале То же можно отметить и в мелодике диалога «Два прощания» В произведениях балладного типа Чайковского и Рахманинова («Корольки» и «Кольцо») можно также найти общие черты сквозное развитие, острые кульминации, развитие образа в кульминациях

Второй раздел главы посвящен **стилистическим особенностям лирико-драматических романсов** (ор 14, 21, 26, 34) Романсы ор 21, 26, 34 – зрелые произведения Рахманинова В них драматизм приобретает самые различные оттенки В мятежно-драматических и сдержанно-суровых вокальных миниатюрах развиваются характерные образы таких более ранних романсов, как «Пора!», «Дума», отчасти «О нет, молло», «Песня разочарованного» Наиболее значительное место занимает группа порывистых, мятежных романсов – это «Пощады я моллю», «Все отнял у меня», «Я опять одинок», «Отрывок из Мюссе», «Как мне больно», «Не может быть!» Подобная образность находит свое отражение и в других жанрах рахманиновского творчества в этот период Показательны три из шести Музыкальных моментов ор 16, образы, воплощенные в разработке и начале репризы первой части Второго концерта, прелюдии до-минор ор 23, этюде-картине ре-минор ор 33 и т.д.

Невелика, но очень значительна группа романсов со **сдержанным, суровым драматизмом** Их отличает настроение скорбного раздумья, что не исключает остроты в раскрытии драматических и трагических образов Такой характер драматизма присущ зрелым произведениям Рахманинова («Над свежей могилой», «Христос воскрес», «Проходит все») Подобные настроения можно видеть и в его более ранних вокальных и инструментальных произведениях например в симфонической картине ор 7 «Утес», в первой части романса ор 8 «Дума», в прелюдии cis-moll ор 3, в «Алеко» и музыкальном моменте h-moll из ор 16

Подытоживая наблюдения над лирико-драматическими романсами Рахманинова, можно выявить некоторые общие закономерности

Иденно-тематической основой всех этих произведений является тема неудовлетворенности человека окружающей действительностью, протеста против нее, мотив одиночества. Избранные Рахманиновым поэтические тексты, за исключением разве текстов А. Толстого, Швеченко, Бунина, Плещеева, Кольцова, не отличаются высокими идейно-художественными достоинствами. Композитор обращается к поэзии символистов (Мережковский) или близко стоящих к ним поэтов (Апухтин), использовал стихи с явным оттенком мелодраматизма (Раггауз, Галина). Но особенность подхода к поэтическим текстам заключается в том, что он сумел в музыке в большинстве случаев переосмыслить первоисточник и создать романсы, в которых волновавшая его тема раскрыта глубоко и проникновенно. Отталкиваясь от поставленной поэтом проблемы Рахманинов часто решал ее по своему, создавая совершенно иной, по сравнению с поэтическим, образ.

Например, сила и красота человеческого чувства, воплощенная в музыке, противоречит пессимистическому фатализму («Судьбы» Апухтина). Мятые чувства героя романа «Пощады я молю» ничего общего не имеют с болезненностью и бездейственностью героя Мережковского. Вместо пассивности и расслабленности у Надсона в романсе «Над свежей могилой» трагически глубоко дано отчаяние сильной личности. Это и «Отрывок из Мюссе», где протестующе мятжно звучит возглас героя «О, одиночество! О, нищета!», чего 옰нюдь не предполагал текст Апухтина. Герой стихотворения Г. Галиной («Как мне больно») призывает старость, «чтоб не пел для меня соловей, чтобы лес для меня не шумел, чтобы песнь не лилась из груди сквозь сирени в широкую даль». Но как раз на эти слова падает мощная драматическая кульминация, утверждающая обратное.

Одно из типичных для рассматриваемых романсов средство драматизации – динамическое развитие определенных интонационных комплексов. Уже в ранних романсах можно увидеть этот принцип влияния исходной интонации и гармонии на дальнейшее развитие мелодической линии в романсе «О нет, моллю» или связь всей мелодики романса «О, не грусти» со вступлением.

В зрелых романсах этот принцип обобщается в связи с большей глубиной воплощения образов. Так в группе порывистых, устремленных романсов мятное драматическое настроение дано как исходное («Отрывок из Мюссе», «Как мне больно», «Пощады я моллю»).

Иногда трагическая кульминация, казалось бы, ощущается в самом начале произведения («Не может быть!», «Все отнял у меня»). При этом все же дается непрерывное драматическое нагнетание, неразрывно связанное с развитием определенных мелодических комплексов. Можно привести большое количество примеров, например, развитие хроматического восходящего движения в романсе «Все отнял у меня», драматизация основного мелодико-гармонического комплекса в «Отрывке из Мюссе», динамическое развитие характерного напряженного «уступчатого» движения мелодики романса «Проходит все» (конфликт общего восхождения мелодической линии с ниспадающим движением почти каждой фразы).

Особенно нагляден этот принцип на примере развития роковой темы в балладе «Судьба»

Одна из важнейших особенностей, во многом связанная с интонационно-тематическим развитием в драматических романсах Рахманинова, - это умение дать психологический подтекст. Этот термин К Станиславского можно применить для определения психологического метода композитора. Подтекст, «второй план», «подводное течение», как называл это Станиславский, имеет большое значение в раскрытии образов и идей многих романсов Рахманинова. Часто «подводное течение» уже с самого начала предвещает закономерности развития и даже его итог. Так, например, в балладе «Судьба» развитие темы рока через динамизацию (тембровую и гармоническую) этого своеобразного лейтмотива осуществляется «подводное течение», приводящее к окончательному утверждению образа в конце.

Драматический подтекст обнаруживается и в монологах «Все отнял у меня», «Пощады я молю». В последнем он имеет двойственный характер. С одной стороны, это активный, волевой порыв, выраженный как в вокальной партии, так и в фортепианной. С другой стороны, - мятежный порыв как бы скован. В этом плане интересен и монолог на слова А. Чехова «Мы отдохнем», представляющий собой фрагмент из заключительного монолога Соли из пьесы «Дядя Ваня». Не существует даже краткого анализа этого романса, в то время, как он очень интересен с точки зрения воспроизведения здесь подтекста. Изначально вокальная партия развивается в соответствии с текстом Чехова. Особо лирической выразительности достигает она на слова «И наша жизнь станет тихой, нежною, сладкою как ласка». Казалось бы, все предвещает прекрасную, безоблачную жизнь героев, но в конце монолога на ключевую фразу «Мы отдохнем» вместо ожидаемого мажора звучит аккорд III минорной ступени, как бы перечеркивая все светлые надежды на будущую жизнь.

В драматизации образов большое значение имеют особенности мелодики и ее развитие. Типичны общие для вокальной музыки принципы драматизации посредством расширения диапазона и усиления динамики. В группе народно-бытовых произведений это происходит за счет вокализации распева, что находится в соответствии со стилистическими основами народной песни.

Ариозная распевность превалирует в романсах скорбно-лирического характера («О нет, молно», «Молитва», «О, не грусти», «Давно в любви»). Динамизируясь, она порой приобретает черты аффектированной декламационности («О, не грусти»).

В группе зрелых романсов порывистого, мятежного характера и сдержанных скорбно-драматических всегда соединяется певучесть и речевая выразительность. Взволнованная музыкальная речь Рахманинова в романсах всегда остается мелодичной. Все это подчеркивает эмоциональную открытость произведений, с глубокой человечностью отражающих богатый внутренний мир протестующего и скорбящего героя.

Важнейшие средства драматизации в романсах Рахманинова – гармония и фактура фортепианного сопровождения. Динамизация гармонического языка при нарастании идет по двум линиям: обострение звучания отдельных гармоний и активизация тональных планов. Особенно нагляден в этом смысле пример баллады «Судьба». Показателен постепенно увеличивающийся ладовый контраст между эпизодами. Если в них имеют место побочные тональности (f-moll, As-dur, B-dur), то в рефрене утверждается основная тональность – c-moll, связанная с воплощением роковой образа, что способствует ощущению драматического колорита всей баллады. В третьем эпизоде, в связи с увеличивающейся драматической ролью сю, активизация тонального плана направлена на постепенное завоевание основного до-минора.

Определенную выразительную функцию в гармоническом языке романсов выполняет органнй пункт. Чаще всего он трактован как одно из средств, обостряющих драматическое напряжение. Он сдерживает порыв, будучи противопоставлен неустойчивым гармониям на его фоне («Все отнял к меня»), бурному характеру фактуры («Все отнял у меня», «Пошады я молю»). Иногда органнй пункт просто усиливает мрачный статичный образ («Пад свежси могилой»), но в кульминации играет ту же роль в раскрытии драматических образов. В каждой из этих групп можно наметить некоторые общие принципы фактуры.

Так в романсах порывистых в основном господствует стихия фортепианной партии: разложенные гармонии в волнообразном движении («Отрывок из Мюссе», «Они отвечали»), стремительное движение шестнадцатыми в едином потоке с тематизированными подолосками («Как мне больно», «Пошады я молю»), плотные аккорды на фоне «взлетающего» непрерывного движения («Все отнял у меня», «Я опять одинок»). Реже встречается аккордовая репетиционная фактура («Пора!», «Не может быть»).

В романсах сдержанно-драматических чаще всего фактура скупая, гармоническая и служит лаконичной поддержкой вокальной партии. Смены настроений, контрасты влекут за собой и смену фортепианной фактуры. Так, например, в романсе «Я опять одинок» – бурное сопровождение сменяется более спокойным, уравновешенным в связи с появлением нового образа. В романсе «Отрывок из Мюссе» семь раз меняется характер фортепианного сопровождения. Определенную роль играет и изобразительный элемент: 12 ударов, имитирующие бой часов, завывание ветра в песне «Уж ты, пива моя». Несколько иначе трактована фортепианная партия в романсах, выражающих одно настроение, здесь господствует единая фактура («Пошады я молю», «Все отнял у меня», «Они отвечали»).

Следует затронуть вопрос тембровой выразительности. Асафьев считает «манеру фортепианной инструментовки» одной из наиболее специфических черт Рахманинова. Подлинно оркестровое развитие дано в фортепианных партиях таких произведений, как «Судьба» и «Уж ты, пива моя». Так низкая медь слышится в отрывистых аккордах, сопровождающих реплики Судьбы. Картина праздника (второй эпизод) выдержана в светлых тонах, и здесь, в

основном, слышатся струнные. В конце этого эпизода дан контраст, перелом в тембровом развитии музыкального материала при появлении темы судьбы терция, звучащая как бы у кларнетов, злобная реплика у контрабасов и тема рока у валторны. В третьем эпизоде напоминания о судьбе даны не только через характерные интонации, но и в злобном остинато – у валторн.

В фортепианной партии некоторых драматических романсов имеет место характерная рахманиновская колокольность, суебо русская особенность его инструментальных произведений: тревожный набат романса «Пора!», мрачный погребальный звон «Над свежей могилой», одинокий унылый бой часов в «Отрывке из Мюссе».

Одним из средств драматического развития в романсах является принцип полимелодического развития, чаще всего неиспользуемый композитором в кульминационных сферах – «Уж ты, нива моя», особенно – «Как мне больно». Иногда две мелодические линии (в вокальной и фортепианной партиях) даны с самого начала миниатюры и в процессе развития активизируются и обрастают добавочными голосами. Динамизируют образ не только мелодические линии, но и отдельные выразительные подголоски у фортепиано, сопутствующие вокальной мелодии с начала («Как мне больно»), а иногда и до самого конца романса («Пошады я молю»).

Драматическая устремленность романсов нашла отражение и в их строении. Очень большое значение приобретают в связи с динамичностью образов сквозные формы. Динамикой образов определяется и динамическая репризность или вообще отсутствие репризы. Наиболее распространены различные двухчастные структуры: часто вторая часть представляет собой очень значительное развитие и драматизацию образа (например, «Как мне больно», «О, не грусти», «Я опять одинок», «Проходит все»). Роль динамического вывода играет и реприза в двухчастной форме («Давно в любви», «Полюбила я»). Большое разнообразие этой структуры (двухчастная без репризы, с репризой, с кодой, близкие периоду повторной структуры) определяется задачами драматизации образа в каждом конкретном случае. Но общее, показательное для этих форм, – сквозное развитие, тишичное для драматических монологов, принципы тематического развития, завершение произведения в сфере кульминации.

Менее распространены, но очень своеобразны в этих романсах трехчастные структуры. Особенно концентрированное выражение мятежного протеста в романсах «Отрывок из Мюссе» и «Не может быть!» определило сквозное динамическое развитие в двух первых частях с местной кульминацией в каждой из них. Третья часть представляет собой трагический вывод. В «Отрывке из Мюссе» – это возвращение к исходному образу на высшем кульминационном уровне (реприза-кода), в романсе «Не может быть!» – завершение приводит в совершенно новую эмоциональную сферу. Близка трактовке трехчастности этого романса несколько сходная структура монолога «Над свежей могилой». Из более сложных по форме нужно выделить балладу «Судьба», рондообразная по структуре. Принципы

сквозного строения осуществляются посредством развития материала рефрена (темы рока) в эпизодах. Сквозное развитие нашло свое отражение даже в наиболее простой строфической форме песни «Уж ты, нива моя». Драматизация песенной формы видна особенно в сопоставлении местной (первой) и общей кульминации. Таким образом, в драматизации форм рассматриваемых романсов видна общая тенденция к сквозному развитию.

В третьем разделе главы рассматривается **соотношение лирики и драматизма** в вокальных произведениях композитора и их связь с сочинениями других жанров. Большинство самых различных романсов Рахманинова роднит то, что в них раскрывается психологическое состояние человека как глубоко лирический процесс. В сфере лирической зарисовки, полной внутреннего драматизма, Рахманинов-художник близок А. Чехову и И. Левитану. В этом плане показателен романс «Вчера мы встретились». Как будто имея в виду романс «Ночь печальна», Чехов в рассказе «Враги» тонко подмечает особенность человеческого характера, психики в национальном их преломлении, связывающую такие, казалось бы, далекие сферы - лирику и драматизм. Таким настроением проникнут и романс «К детям», кстати обнураживающий сходство с рассказом «Враги».

Много общего имеют, казалось бы, совершенно противоположные по содержанию романсы светлые лирические, полные кипучей радости, и драматические - с высоким пафосом трагизма. Объединяют их волевая устремленность, порыв, выражающий активное, полное жизни мироощущение, страстное стремление к счастью. И в тех, и в других романсах господствует единое настроение (на всем протяжении), что естественно для выражения порыва. Но все же образы даны в динамическом развитии - например, «Весенние воды», «Я был у ней», «Они отвечали» и «Орывок из Мюссе», «Как мне больно», «Я опять одинок». Иногда лирическая сторона этих образов раскрывается в более или менее развернутых эпизодах скорбного характера в драматических романсах («Я опять одинок», «Как мне больно», «Не может быть!») и светлого, спокойно-радостного - в лирических («Весенние воды», «Какое счастье», «Я жду тебя»).

Некоторое промежуточное место между мягкими драматическими и бурно лирическими романсами занимает крупное вокальное произведение, приближающееся к балладе - «Диссонанс». Здесь драматическая тема разлада жизненных стремлений с действительностью решена в плане восторженной, волевой и устремленной лирики. Две кульминации его по своему настроению сходны с общим характером восторженного романса из того же опуса (34) - «Какое счастье». Имеют с ним много общего в своем музыкальном языке. Сложное сплетение восторженного восприятия бури и ее драматического демонизма отражено в первой части романса «Буря». Подобные произведения лишены раз подтверждают родство драматических романсов с камерно-вокальной лирикой Рахманинова.

Сдержанно-драматические романсы, в какой-то степени, родственны вокальным миниатюрам эпического склада самого разнообразного характера

Здесь и светлые, и торжественно-восторженные «Воскрешение Лазаря», «Обручник» из ор 34, с оттенком элигичности - «В душе у каждого из нас» из того же опуса, мрачное размышление романсов «Ты знал его» и «Из евангелия св Иоанна» С драматическими романсами эти произведения имеют 1у общую черту, что и в тех, и в других очень значителен элемент эпического размышления и лирики

Близкие драматическим романсам темы и образы можно найти и в других жанрах на протяжении всего творчества Рахманинова Так, например, русский протяжный мелос скорбных песен-романсов раннего периода «Уж ты, нива моя» и «Полубила я» находят претворение в поздних самых трагических его произведениях – Третьей симфонии и «Симфонических танцах» Они звучат здесь как «нерушимое безмолвие нетревожимых воспоминаний» о далекой родине

В балладе «Судьба» тема трагического столкновения человеческих стремлений с миром злых сил (одна из центральных у Рахманинова) раскрыта с наибольшей полнотой в камерно-вокальном жанре Почти сценическая конкретность ситуаций в этом произведении сближает его со сценой из «Алеко» Безмятежная светлая лирика последнего эпизода в балладе и в романсе молодого цыгана и дуэте его с Земфирой внезапно прерывается вторжением разрушающей силы в лирическую кульминацию в первом случае это Судьба, во втором – Алеко Такой прием – появление роковой силы в прерванном обороте Подчеркивающий конфликтность ситуации, используется Рахманиновым очень широко в разных жанрах это конец дуэта Франчески и Паоло в опере «Франческа да Римини», одиноко звучащая валторна в «Утесе» в тот момент, когда герой произведения остается снова одиноким после недолгого счастья, перелом в развитии лирической мелодии в первой части «Симфонических танцев» и второй части Третьей симфонии

Различные типы драматизма романсов композитора непосредственно корреспондируются с другими его сочинениями Характерная для раннего Рахманинова скорбная интонация – разрешение вводного тона в минорную терцию - показательно как для романсов «О нет, молю», «Молитва», так и для главной партии Элегического трио ор 9, темы любви из «Утеса», для рассказа старика и реплик старой цыганки в опере «Алеко» Со многими эпизодами «Алеко» связана «Молитва» Мятая, трагическая в своем одиночестве фигура Алековообще родственна «героям» многих романсов Поэтому от каватинны Алеко и финала оперы нити тянутся к таким романсам, как «Все отнял у меня», «Я опять одинок», «Как мне больно» Внутренняя лиричность этих произведений определяет певучесть их музыкальных образов

В порывистых драматических миниатюрах и построениях крупных форм речитативное начало, которое соединяет в себе и речевые, и напевные, и ораторски-пафосные элементы, становится важным моментом драматургии разработки Второго и Третьего концертов, музыкальных моментов *es-moll* и *c-moll*, фортепианного сопровождения некоторых романсов ор 21 и 26 В

романсах ор 14 «О, не грусти» и «Давно в любви» драматизм близок подобным настроениям в «Элегии» ор 3, а скорбное настроение «Давно в любви» ассоциируется с последней репликой Алеко в конце оперы. Еще одна «параллель на расстоянии» мятежный пафос романса «Пора!» с еще большей силой прозвучавший в призывных колоколах этюда-картины еs-moll из ор 39

Концентрированное выражение сдержанного трагизма имеет место в ор 16 – Музыкальный момент h-moll, отсюда тянутся нити к романсу «Над свежей могилой». Немногом позже в творчестве Рахманинова встречается еще один образ, близкий этому романсу. Это Ланчотто, в монологе которого «О, сплывай, спустись с высот своих» ясно ощущается мужественность и суровость «героя» «Над свежей могилой». В свою очередь, скорбно-драматическое звучание образа Ланчотто во всей опере имеет много общего далее с Прелюдией h-moll из ор 32 и первой частью Этюда-картины c-moll ор 33. С образом Ланчотто связаны такие романсы, «Христос воскрес», «Из Евангелия по Иоанну», а также роковые образы Первой симфонии, «Симфонических гашев», «Скупого рыцаря». Таким образом, связи образного содержания, стилистики вокальных произведений с сочинениями других жанров у Рахманинова несомненны.

Вторая глава посвящена последним романсам Рахманинова ор 38. Они представляют особый интерес и по многим причинам. Их созданием заканчивается центральный, наиболее плодотворный период творчества композитора. Именно в это время, в наибольшей степени, сказались искания композитора, его новаторские тенденции, наконец, эволюция стиля. Вначале (§1) освещается **история создания цикла**, не прошедшая, фактически, освещения в музыковедении. О создании романсов ор 38 на стихи поэтов-символистов (А. Блока, К. Бальмонта, А. Белого, В. Брюсова) в эпистолярном наследии композитора нет даже намёка. Приходится опереться на воспоминания современников, хотя авторы воспоминаний редко апеллируют к собственно высказываниям Рахманинова, а чаще высказывают собственное мнение, не лишённое, подчас, субъективного начала. О последнем опусе романсов больше всего находим в воспоминаниях М. Шагинян, которая, судя по ним, подбирала тексты для романсов, приобщала композитора к новой поэзии и даже определяла конкретные музыкальные средства для выражения образа. Многие же непосредственные высказывания Рахманинова говорят о его неуступчивости, высказываемой иногда с ясно ощутимой иронией². Известно, что композитор не жаловал своим вниманием новые направления в поэзии, в частности, символизм. Об этом свидетельствуют его высказывания в письмах к той же М. Шагинян. Но творческое сознание, подчас, интуитивно подсказывает возможности воплощения образов, соответствующих субъективному творческому ощущению художника даже в тех случаях, когда нет явного соответствия между сюжетом, текстом и

² См. например письма 417, 423, 433 за 1912 г. // Рахманинов С. Литературное наследие. Т. 2. М., 1980.

устремлениями художника. Отметим также, что Рахманинов достаточно самостоятельно выбрал тексты для своего последнего вокального опуса из 26-ти предложенных текстов: он выбрал только шесть, наиболее близких основной образной сфере его творчества.

Начав работу в Ессентуках, композитор закончил ее в Ивановке. Судя по некоторым данным, работа его увлекала и проходила интенсивно. Здесь стоит остановиться на особенностях творческого процесса Рахманинова, занесенном над которым приоткрывает сохранившаяся хронология – даты на автографах, а также некоторые высказывания близким друзьям. В частности, это воспоминания Ф. Шаляпина,³ свидетельствующие о том, что феноменальная память, слух Рахманинова позволяли ему держать в голове всю сочиненную музыку до ее записи: «Голько когда запишу на бумагу, перестанут играть». В ор. 38 три романса «Почти в саду», «К ней», а также самый большой и сложный по мелодике, гармоническому языку и фактуре «Крысолов» имеют одну дату – 12 сентября 1916 г., Ивановка. Сочинение этих романсов в один день вряд ли можно предположить.

Сопоставляя воспоминания о Рахманинове с примечаниями к изданиям его писем, можно обнаружить ошибку или неточность, вкрадшуюся в сообщение о первых двух исполнениях романсов в Петербурге и Москве. М. Шагинян отмечает, что в полученном ею 26 октября 1916 г. письме от А. Метнера говорится о прошедшем в Москве вечере новых романсов Рахманинова ор. 38. В комментарии к письму № 542⁴ редактор З. Аптеян указывает даты первых исполнений романсов в Москве – 24 октября и Петербурге – 30 октября 1916 г. Здесь источники не противоречат друг другу: после концерта в Москве Шагинян могла получить от Метнера письмо 26 октября. Ошибка кроется в другом: 5 романсов ор. 38 были написаны в середине сентября (даже не имеющий авторской даты романс «Маргаритки» был получен издательством 28 сентября) и лишь шестой – «Сон» датирован 2-м ноября. Все даты взяты из комментария Аптеяна, сверены с автографами и сомнений не вызывают. Становится как будто ясным, что в двух первых концертах романс «Сон» не исполнялся, так как был записан Рахманиновым спустя три дня после второго концерта. В приведенном Шагинян письме А. Метнер упоминаются лишь три романса «Сна» между ними пет.

Однако к выяснению этого небезинтересного факта следует привлечь еще один весьма авторитетный источник – рецензию Б. Асафьева на концерт 30 октября, напечатанную в «Хронике музыкального современника» за 1916 г. Здесь, наряду с другими романсами, дважды упоминается «Сон», причем ему дается определенная характеристика. Приходится констатировать, что везде указанная дата написания романса «Сон» – 2 ноября 1916 г. неверна.

§2 Романсы ор. 38 как цикл. Здесь рассматривается проблема циклообразования в романсах Рахманинова, в частности, опуса 38. Лирический цикл, утверждающий более значительное содержание, нежели

³ Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. М., 1988. С. 272.

⁴ Рахманинов С. Литературное наследие. Т. 2. С. 409.

отдельное стихотворение, романс – характерное явление рубежа XIX-XX вв новой тенденции. Появившейся в начале века, говорит В Брюсов, который считает, что «книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью»⁵ Такие требования, вызванные, вероятно, общими принципами развития искусства данного периода, предъявляли к своим романсам и Ганев, и Метнер, и Рахманинов.

Объединяющим моментом в ор 38 несомненно явились избранные для всех романсов тексты, связанные с символизмом. Рахманинов отразил в них, в первую очередь, их образно-эмоциональную сторону в соответствии с идеалами и принципами, свойственными его творчеству. Одной из главных проблем, волновавших композитора, была проблема противопоставления действительности одинокой личности, причем диапазон в показе этой личности велик – от активной, бунтарской до сломленной, болезненной. Этот образ предстает и в романсах ор 38, объединяет их. При всем различии содержания текстов этих романсов и их музыкального воплощения, здесь достаточно ясно намечается определенный, драматургически направленный в определенную сторону путь: «Развитие темы одиночества, порыва и зова, не находящего ответа», – отмечает Л Скафтымова, – идет в романсах от глубоко щемящей, искренней скорби безутешной «Ивушки», через призыв-закливание «К пени», тонкую, своеобразную иронию «Крысолова» к туманно-бесхлопному образу, манящему и недостижимому в романсе «Ау!»⁶

Внутри это общие линии существуют внутренние арки-связи. Арки эти следующие контрастные: от «Ивушки» к «Крысолову», и углубляющая идею ирреальности желанного светлого образа – от «К пени» к «Ау!» «Маргаритки» и «Сон» – две лирические интермедии «Маргаритки» – попытка примирить противоречия личности и действительности в сфере земных радостей, в сфере, так сказать, реально-материальной «Сон» – опора на позитивное начало в сфере философской, идеальной. Отметим, что средства музыкальной выразительности, использованные в этих двух романсах, отличаются от тех, которые имеют место в более ранних произведениях при обрисовке сходных образов. С какой широтой и силой психолога-пейзажиста показывает Рахманинов чувство любви и картины природы, например, во Второй симфонии, кантате «Весна», наконец, в романсах «Ночь печальна», «Здесь хорошо», «Сирень»⁷ Здесь же бледные краски, хрупкость изложения, краткость и неразвернутость, хоть и привлекательная прихотливость мелодии – все это новые черты, новое очерчивание привычного пейзажа, более графичное и аскетичное.

⁵ Брюсов В. *Urbi et orbi*. Предисловие М., 1903.

⁶ Скафтымова Л. Романсы Рахманинова ор 38 // Стилиевые особенности русской музыки XIX-XX веков. Л., 1983. С. 85.

⁷ Келдыш Ю. справедливо отмечая близость двух последних романсов «Маргариткам», не находит, на наш взгляд, явного их отличия. См. Келдыш Ю. Рахманинов и его время М., 1973. С. 423.

Оригинальность тонального плана (движение от единственной минорной тональности g-moll через цепь мажорных тональностей к Des-dur. Возникает определенный контраст между содержательной стороной и ее основной ладовой характеристикой. Дело в том, что в большинстве романсов конкретная характеристика лада настолько своеобразна, что традиционная «мажорность» оказывается сильно поколебленной. Так, например, в романсе «К ней» первый раздел и мелодически, и гармонически опирается на созвучие, ощущающееся как доминанта к b-moll, далее весьма ощутимы c-moll и d-moll, лишь во второй фазе тональный колорит просветляется и через Des-dur происходит утверждение F-dur, а То же происходит и в «Крысолове». Можно отметить и творческую трактовку накопления мажорных тональностей, идущего к Des-dur, самый светлый и пафосно-приподнятый у Рахманинова. В последнем же романсе цикла - «Ау!» эта тональность предстает бесспорной и размытой.

Последний развернутый раздел главы посвящен **эволюции музыкального языка** композитора (мелодики, гармонии, формообразования) которая в вокальном творчестве проявилась наиболее отчетливо в последних его романсах. **Мелодии** Рахманинова по строению, типам развертывания чрезвычайно разнообразны. Здесь и широкая мелодия типа «волны», и энергичные мелодии-взлеты с яркими кульминациями и долгими спусками-испаиваниями, и своеобразные мелодии - «стоящие», мелодии - «дали». Новые типы мелодики связаны с центральными и поздними периодами творчества композитора. Они обусловлены идейно-образной эволюцией его мышления, постепенно идущей от лирико-созерцательной или лирико-пафосной сферы к перевесу драматического, трагического начала. Так возникает тематизм, связанный с построением мелодической ткани из отдельных мотивов, интонаций - *микротематизм*. Пристальное внимание к образу, к его эмоциональной характеристике и явилось органичной причиной появления микротематизма, рождения интонационно заостренных, собирательных лейтмотивов. В подтверждение этого можно привести пример значения лейтмотива в романсе «Ночью в саду», в частности, интервала ум 4.

В романсе «Ветер перелетный» ор 34 ветер охарактеризован лейтфразой, обрамляющей первую часть и осуществляющей функцию тематической репризы в конце романса. Подобная многофункциональность мотива имеет место и в «Крысолове», и в романсе «Ночью в саду». Важной особенностью мелодии Рахманинова, дающей ей своеобразную цементированность, являются «стержневые» опорные тоны. В этом плане показательны «Маргаритки», «Соп», «К ней», «Ночью в саду».

Мелодии Рахманинова, их интонационный строй были достаточно обобщенными в большинстве романсов до ор 34. Обобщение чувства, характерные черты образа фокусировались уже в первом лейтмотиве, в дальнейшем модификация его и общий строй развертывания мелодии способствовали углубленному рассмотрению настроения или чувства, давали различные аспекты его. Тонкое прочтение текста в лучших, особенно

поздних романсах композитора связано с самостоятельным отражением текста в музыке, специфической трактовкой ритма, метра, всего синтаксиса стихотворения. Все это порождало, по терминологии Е. Ручьевской, «встречный ритм», иными словами, приводило к суверенности принципов музыкального сложения по отношению к строению стиха.

В этом отношении наиболее показательны «Шесть стихотворений» ор 38 Мелодика этих романсов. С образной стороны, становится более индивидуальной и в деталях, и в целом, более внутренне напряженной и яркой интонационно. Определяющие интонации, важнейшие для характеристики образа обороты становятся рельефнее и значительнее. Это положение прослеживается в диссертации путем сравнительного анализа двух пар романсов, один из которых ранний, другой из ор 38 «Полюбила я» и «Ночь в саду», «Островок» и «Сон» (ор 38). Можно утверждать, исходя не только из сравнительного анализа мелодий Рахманинова ранних и позднихopusов, но и других средств выразительности, что мышление композитора эволюционируя, становилось сложнее, точнее, а средства рельефнее, графичнее.

(2). Эволюция гармонического языка. В гармоническом языке последних романсов эволюция стиля Рахманинова проявилась, пожалуй, наиболее ярко и убедительно. В них могут быть отмечены все основные гармонические приемы – от широкой и своеобразной трактовки лада до ставших стилевыми, особых гармонических комплексов, аккордов. Здесь видна естественная связь с предшествующим творчеством, но, более того, гармонический язык романсов представляется рубежным, с одной стороны, и – вершинным, с другой, в общей эволюции гармонии Рахманинова в «русский» период его творчества. При всей сложности и многообразии средств оказывается возможным разграничить их на разделы, связанные с системами диатоники, хроматики и альтерации, мажоро-минора и выделить ряд особых приемов, связанных с трактовкой лада, функций и голосоведения.

Диатоника Рахманинова, в целом, распадается на два неравных, но имеющих одинаково существенное художественное значение разделы. Первый определяется широкой обобщающей образной стороной, связанной с наиболее ярко выраженной национальной сферой, второй – с интимно-субъективной (отнюдь не лишенной национального колорита). Этот второй вид диатоники, в достаточной степени, присутствует в романсах ор 38, тогда как первый фактически не встречается. Этот тип диатоники связан с образами светлыми или просветленными, образами свойственной Рахманинову долгого «стояния» одного чувства, настроения, образами пассивно-созерцательного плана (Прелюдия D-dur ор 32, 2-я часть «Колоколов», заключение средней части Второй сонаты и ее вторая тема, некоторые вариации среднего раздела «Вариации на тему Паганини» и «Вариаций на тему Корелли» и др.)

Этот тип образности и конкретное его проявление в гармонии заставляет думать об определенных импрессионистических чертах, ему свойственных. Диатоника, свойственная французскому импрессионизму, здесь применяется

не столько для эмоционализации пассивно-созерцательных, Рахманиновым схваченных и остановленных художником мгновений, сколько для подчеркнутой определенности образа-состояния

Наиболее ярко это явление в последнем вокальном цикле можно проследить на примере романса «Сон». Импрессионистичность языка всего романса сказывается прежде всего на трактовке тоники. Она лишь дважды дается открыто: первый раз в начале второго раздела романса в результате длительного, постепенного подхода к ней, второй раз в конце, где она утверждается через сложные соотношения с другими гармониями. Во всех же остальных случаях она выступает завуалированно или в виде орнатного пункта, сопровождаемого рядом далеких аккордовых напластований или в качестве баса комплексных гармоний. Подобное усложнение наблюдается и в отношении других аккордов лада.

Отметим, что нивелирование функции, склонное особенно проявляться в аккордах усложненной структуры диатоники, не получает в романсах («Сон», «Лу!») того всеобщего значения и, отсюда, часто функционально неясного звучания как, например, в ряде произведений Дебюсси. Причинами можно считать длительные области выдерживания одной функции, дающие ей определенность и подчеркнутость, и тип фактуры, связанный у Рахманинова обычно с глубокими басами. У Дебюсси, например, полифункциональные сочетания в диатонике сменяются значительно быстрее, стирая ощущение функциональной определенности.

Многообразно и эволюционно проявлена в романсах ор 38 и **хроматическая система**. Анализ приемов, связанных с применением гармоний хроматической системы, альтерированных и мажоро-минорных аккордов, делает возможным выделить следующие основные моменты. 1. Окружение («опевание») основных функций лада далекими вспомогательными гармониями, связанными, при ближайшем рассмотрении, с этими функциями естественными тяготениями («Сон», «Ночь в саду»). 2. Продолжительные подходы к тонике (реже к другим главным функциям) «издалека», с множественными отклонениями, сложным голосоведением, альтерациями ступени лада. Эти гармонические пути наиболее сложны по языку, функциональные связи в них «распаганы», открыты как бы в любую сторону, но, в то же время, логичны и фактически направлены к ожидаемой функции («Крысолов», «Сон», «Колокола», «Третья симфония»).

Сложные гармонические комплексы применяются Рахманиновым для подчеркивания кульминаций. Чаще всего – это аккорды продленной терцовой структуры, как правило, альтерированные. Так в кульминации романса «Ночь в саду» взят вводный ум-терцидемаккорд доминанты с пониженной терцией. Вся кульминация «Крысолова» проведена на основе «рахманиновской» гармонии, усложненной, к тому же, D органным пунктом. Альтерированная S оформляет кульминацию в романсе «К ней».

Средства диатоники и усложненных систем гармонического языка у Рахманинова взаимосвязаны. В романсах ор 38 общий характер гармонического языка экспрессивный, обостренный. Но и здесь диатоника во

многим проявляется как основа, как средство, прежде всего, национального языка композитора В этом цикле взаимодействие двух сфер, зачастую, дано в большем сближении, большей непосредственной связи, чем раньше и, пожалуй, чем позже Определяющая статика и проявленность диагонали постоянно активизируются гармоническими средствами усложненных систем, общее гармоническое движение от этого становится более импульсивным и напряженным Это явление рассматривается на примере романса «К ней»

Оригинальна типичная для последних романсов трактовка лада, показ ладотональности, становление тоники Тоника в «Ивушке» тональная основа дается сразу и затем многократно утверждается Во всех остальных видна тенденция к постепенному завуалированному выявлению тоники «Маргаритки» - романс, где тоника F-dur подчеркнута почти на всем его протяжении, имеет дезориентирующее в отношении тональности вступление, заставляющее ожидать скорее c-moll В «Крысолове» каданс, определяющий тональность C-dur, приходится лишь на конец первой строфы, постепенно и своеобразно выявляется тоника в «Сне» Наконец, романс «Ау!» начальным комплексом имеет тонический септаккорд, во втором такте сменяющимся на D-септаккорд к S, а к концу романса тоника фактически исчезает, заменяясь диссонансирующим аккордом

Все эти примеры не свидетельствуют, однако, о распаде ладотональности Здесь скорее специальная художественная задача, связанная с образно-текстовой стороной Зыбкость и неопределенность образов, особый колорит их нашли соответствующее отражение в трактовке гармонических средств, в том числе и в трактовке ладотональности и ее опоры – тоники

(3). Особенности формообразования, Структуре романсов ор 38, соотношению ее частей и принципов их развертывания у Рахманинова присущ также целый ряд закономерностей, имеющих свои традиции и в предыдущем романсном творчестве В целом, композитор расширяет форму романса, делает ее более объемной, более контрастной и ясно трактует части, составляющие целое По типу формообразования вокальные произведения достаточно разнообразны трехчастные, строфические, рондообразные, наконец, двухчастные, преимущественно безрепризные контрастные и развивающиеся формы Причина широкого применения последних связана с возможностью создания незамкнутого, некомпенсированного репризой контраста или с возможностью развертывания основной игнорационной сферы, обычно длительного и активизированного

Эти принципы трактовки двухчастной формы, складывающиеся в раннем творчестве Рахманинова, весьма заметны и в последних романсах Эту форму имеют оба крайних романса цикла – «Ночью в саду» и «Ау!» и один из центральных – «Сон» Двухчастные формы этого цикла преимущественно развивающиеся, так как основой его, при всех оттенках, является лирика, в основном, связанная с одним состоянием, настроением Так печально - лирический образ одинокой ивушки, экспонированный в первой части романса, получает далее развитие в плане скорбно-сгущенном

Величественно-безмятежный образ сна, постепенно рождающегося в первой части, царит и все объемлет во второй. Сложнее складывается в романсе «Лу!» В его естественную вклинивается как элемент контраста, усложняющий концепцию романса и его форму, трехчастная структура второго раздела, репризность которого обусловлена утверждением нарастания тревоги, невозможностью достичь желаемого.

«Маргаритки» и «Крысолов» имеют в основе своей трехчастность, более четко выраженную в первом романсе и сложно складывающуюся во втором. Форму романса «К ней» можно определить как строфическую с рефреном. Видимо, паличье рефрена, наиболее важного в содержании романса и послужило причиной возникновения строфичности формы.

Следует остановиться на явлении, связанном с преодолением куплетности в романсах Рахманинова, что связано с усилением влияния закономерностей музыки над организацией стихосложения. Отметим основные случаи, позволяющие композитору избежать следования строфичности стихотворения. 1 В первую очередь, в этом явлении активно участвуют мелодия и метроритм. Достигается это сквенным движением или общей линией развертывания мелодии от предыдущей строфы к последующей, наличием минимальных пезур или полным их отсутствием между строфами, общностью рисунка методической линии или повторностью метро-ритмических групп («Ночь печальна», «Как мне больно» и мн. другие). 2 Вовлечение очередной строфы в предыдущую волну развития («Как мне больно», «Судьба», «Все отнял у меня», «Я опять одинок»). В них имеет место преодоление как междустрофное, так и внутривофное. 3 Преодоление строфичности средствами гармонии: прерванные обороты при наступлении новой строфы, диссонансирующие, требующие дальнейшего движения аккорды на окончании строфы и т. д.

Те же приемы, ставшие более активными, гипотезированными, наблюдаются и в последнем вокальном цикле. Три строфы стихотворения «Маргариток» получают в романсе трехчастность не за счет количества строф, а потому, что первая половина третьей строфы оказывается вовлеченной в область кульминации, и лишь вторая ее половина дает репризу типа свертывания. Восемь строф романса «Крысолов» создают своеобразную трехчастность, причем 4, 5, 6-я строфы оказываются вовлеченными в сквозное развитие с широкой кульминацией. 3-я и 4-я строфы в романсе «Соп» объединяются за счет появления прерванного каланса на грани строф, текучести и непрерывности изложения, самостоятельности фортепианной партии.

Вступления и постлюдии также имеют ряд закономерностей. Краткость вступлений, лаконично и ярко дающих образную и тональную настройку, можно объяснить желанием композитора быстро и активно вводить в действие. Широкие же постлюдии ощущаются часто как необходимая компенсация постепенно свертывающегося напряжения. Они представляют собой также и определенное досказывание текста, утверждение основной

идеи произведения, квинтэссенцию качества, достигнутого в результате развития образа

В Заключении рассматриваются вопросы становления камерно-вокального жанра в творчестве Рахманинова, его разновидности. Основное внимание уделяется эволюции стиля композитора, наиболее ярко проявившейся в последних романсных опусах – 34 и, особенно, 38. В результате автор приходит к следующим выводам:

В романсах ор 34 явно прослеживаются некоторые общие черты – это особое внимание к слову, его силлабике, не характерное для раннего Рахманинова; расширение масштабов вокальных миниатюр, создание романсов-поэм, картин, в которых можно усмотреть черты симфонического развития. В то же время в них нет непосредственности высказывания, открытости чувства, отличавших его предыдущие произведения этого жанра. Здесь можно отметить помимо расширения масштабов формы и тенденцию к ее «сжатию», как это происходит в романсах «Ветер перелетный» и «Сей день я помню». Они в целом близки миниатюрам ор 8, только значительно сложнее по языку.

Последний вокальный цикл ор 38, написанный на слова поэтов-символистов, занимает особое место в вокальном творчестве композитора. Их «непохожесть» на предыдущие опусы отмечает и В. Васина-Гроссман: «Последний цикл романсов Рахманинова – явление очень сложное, в нем заметно и увлечение модернизмом, и внутреннее стремление преодолеть это увлечение»⁸. Согласимся с исследователем русского романса лишь в том, что это действительно очень сложное явление. Эволюция стиля композитора сказалась здесь наиболее отчетливо и ей, в определенной мере, способствовало обращение к поэзии символистов. Она коснулась всех средств выразительности этих романсов.

Мелодика романсов ор 38 (и отчасти ор 34) становится детализированной, внутренне напряженной и острой, что связано с обращением к жанру «стихотворения с музыкой» – характерному явлению начала XX века. Преобладающим типом ее развития становится **микротематизм**.

Существенно возрастает роль гармонии. Гармонический язык ор 38 представляется рубежным, с одной стороны, и вершинным, с другой. Истоки рахманиновской диатоники и хроматики, их эволюция подробно рассмотрены во второй главе диссертации. Заметим, что основой гармонического языка «символистских» романсов композитора является взаимодействие усложненных средств гармонии с диатонической системой – аккордика хроматической системы, альтерированные аккорды и мажорно-минорные соотношения в своей основе имеют диагональные функции лада. Это проявляется в акцентировке метрике, кадансах, в тональном плане сочинения. Увеличение терцовой структуры аккордов, их

⁸ Васина-Гроссман В. Русский классический романс. М., 1956. С. 33

бифункциональность, «размыв» тоники способствовали появлению в этих романах импрессионистских черт, своеобразному «русскому импрессионизму», ибо язык его и мелодический, и гармонический, и сама образность остаются глубоко национальными

Основным принципом формообразования в последних романах Рахманинова становится явление, связанное с преодолением куплетности. Это явление не было рахманиновской монополией и ярко сказалось как общая тенденция в романсном творчестве его современников и композиторов последующих поколений. Преодоление куплетности связано с усилением влияния закономерностей музыки над организацией стихосложения, «встречным ритмом», по определению Е. Ручьевской.

Таким образом, основные элементы музыкального языка «Шести стихотворений с музыкой» Рахманинова – мелодия, гармония, а также принципы формообразования представляют сложный, своеобразный и высокохудожественный стиль композитора, развившийся в результате эволюции его творчества, впитавший и отразивший основные веяния эпохи.

Основное содержание диссертационного исследования отражено в следующих публикациях автора:

1 *Пак Су Чжин* Последние романы С.В. Рахманинова // Музыкальная культура глазами молодых ученых. Сборник научных трудов СПб. Астерион, 2006. С. 35 - 36 (0,2 п.л.)

2 *Пак Су Чжин* Романсы Чайковского и Рахманинова: опыт сравнения // Музыкальная культура глазами молодых ученых. Сборник научных трудов. Вып. 2. СПб. Астерион, 2007. С. 15 - 19 (0,4 п.л.)

3. *Пак Су Чжин* Романсы С.В. Рахманинова (ор.38): к истории создания // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена: Научный журнал. СПб., 2007. № 14 (37). С. 147 - 151. (0,5 п.л.)

Подписано в печать 01.02.2010 г. Формат 60×84 1/16
Печать офсетная. Бумага офсетная. Объем 1,75 усл. печ. л.
Тираж 100 экз. Заказ № 9

Типография РГПУ им. А. И. Герцена
191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48