

Министерство культуры Пермского края
Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение
«Пермский музыкальный колледж»
Государственное краевое бюджетное учреждение культуры
«Пермская государственная ордена „Знак Почёта“ краевая универсальная библиотека
им. А. М. Горького»



К 150-летию со дня рождения Сергея Васильевича Рахманинова

сборник статей по материалам
Международной научно-практической конференции

Пермь, 2023

УДК 78
ББК 85.31

К 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова: сб. статей по материалам международной конференции / общая ред. А. М. Гостевой – Пермь: ГБПОУ «Пермский музыкальный колледж», 2023. – 103 с.

Настоящий сборник создан по материалам одноименной международной научно-практической конференции и предназначен для профессионального и любительского круга читателей.

Размещенные в сборнике статьи освещают особенности культурно-исторического аспекта эпохи начала XX века, предлагают осмыслить масштаб личности С. В. Рахманинова, раскрывают характер творческих отношений с великими современниками композитора. Ряд исследований нацелен на изучение стиливых черт Рахманинова, а также на характер взаимодействия слова и музыки, в сочинениях различных жанров и периодов творчества. Часть работ представляют собой интересные наблюдения в сфере исполнительских трактовок и методические находки в области переложений произведений композитора для других инструментов.

Редакторы сборника постарались сохранить стиливую основу текстов; ответственность за заимствование материалов из литературных источников и интернет-ресурсов в полной мере несут авторы статей.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Аверина Ирина Александровна, Шавкунова Елизавета Владимировна</i> Многогранность творческого пути С. В. Рахманинова.....	5
<i>Бамбах Жанна</i> Движущееся равновесие как особенность пианистического стиля Г. Соколова в исполнении прелюдий Рахманинова.....	12
<i>Бергофер Иллона Эдмондовна</i> От «La belle époque» к ревущим двадцатым: историко-культурологический аспект эпохи С. В. Рахманинова.....	19
<i>Жарова Анна Сергеевна</i> С. В. Рахманинов: личность и эпоха (в зеркале современников и исследователей).....	25
<i>Занин Трофим Андреевич</i> (научный руководитель Анна Сергеевна Жарова) Образ русской женщины на примере сравнения «Трех русских песен» С. В. Рахманинова и оперы Д. Д. Шостаковича «Катерина Измайлова».....	35
<i>Моисеева Ксения Владимировна</i> (научный руководитель Ольга Леонидовна Лифанова) С. В. Рахманинов: неизвестные страницы. Формирование хорового стиля С. В. Рахманинова на примере произведения «Хор духов» из музыки к драматической поэме А. К. Толстого «Дон Жуан».....	43
<i>Мясникова Елена Михайловна</i> (научный руководитель Мария Николаевна Останина) Роль субдоминанты в прелюдии Рахманинова.....	48
<i>Овчинникова Татьяна Алексеевна, Шарма Елена Юрьевна</i> Из истории отечественного камерно-вокального исполнительства: Нина Кошиц и Сергей Рахманинов.....	58

Рябкова Маргарита Олеговна

(научный руководитель Лариса Анатольевна Юркова)

Художественная идея и исполнительская трактовка произведения

С. В. Рахманинова «Три русские песни» 67

Савчук Евгения Владиславовна

О некоторых стилевых особенностях романсов ор.38..... 79

Филимонова Наталия Владимировна

Методические рекомендации по переложению фортепианной классики для оркестра русских народных инструментов (на примере романса

С. В. Рахманинова «Здесь хорошо»)..... 87

Халилова Элина Ильдаровна

(научный руководитель Ирина Витальевна Винкевич)

«Колокола» Рахманинова: поэтический текст и его претворение..... 94

Аверина Ирина Александровна
Шавкунова Елизавета Владимировна
преподаватели
МАУ ДО ДМШ №10 «Динамика», г. Пермь

МНОГОГРАННОСТЬ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ СЕРГЕЯ ВАСИЛЬЕВИЧА РАХМАНИНОВА

Творческий путь Рахманинова начался в конце XIX века. На тот период смутно предугадывались грядущие действия, которыми был омрачен весь XX век. Рахманинову пришлось стать свидетелем многих событий, вызывавших глубокие перемены в жизни людей. В искусстве происходило не меньше изменений, чем в истории государства. Это отразилось и в творчестве Сергея Рахманинова. Стиль Рахманинова, выросший из позднего романтизма, впоследствии претерпел значительную эволюцию. Подобно своим современникам А. Скрябину и И. Стравинскому, С. Рахманинов по крайней мере дважды кардинально менял стиль своей музыки. *«Я никогда не мог решить, – сказал однажды Рахманинов, – каково мое подлинное призвание: композитор, пианист или дирижер»¹.*

Сергей Васильевич Рахманинов был великолепным композитором и пианистом, который не имел себе равных. Но и как дирижер он оставил значимый след в истории искусства. Он создавал такие выдающиеся произведения, которые, благодаря своей вдохновенности, никого не оставляли равнодушными. К сожалению, роковая судьба распорядилась иначе: композитору пришлось покинуть родину, но свою любовь к отчизне он пронес через весь свой многогранный творческий путь.

Склонность к музыке была характерной чертой в семье Рахманиновых. С юных лет Сергей Васильевич Рахманинов стал проявлять особый интерес к музыке, поэтому мама композитора – Любовь Петровна – стала обучать его игре

¹ С. В. Рахманинов. Альбом / сост. Е. Рудакова, общая ред., предисл. и тексты А. Кандинского. Издание второе. М.: Музыка, 1988. С. 19.

на инструменте. По рассказам матери, «он ещё совсем маленьким очень любил прижаться в углу и слушать игру»². Сам композитор вспоминал о начале своих музыкальных занятиях: «Играть на фортепиано начал с 78 года. Начала учить меня мать, чем доставляла большое неудовольствие...»³. Позднее была приглашена учительница музыки Анна Дмитриевна Орнатская. Именно она помогла определить юного Сергея в Петербургскую консерваторию. В 1882 году, в возрасте девяти лет Сергей Васильевич поступает в консерваторию на младшее отделение в класс Владимира Васильевича Демянского.

Во время обучения в Петербургской консерватории семья Рахманинова испытывает напряженное материальное и эмоциональное состояние, вследствие чего происходит вынужденный переезд в Петербург. Это послужило причиной эмоционального срыва. В процессе обучения частые пропуски занятий и пренебрежение научными предметами привели ленивого ученика почти к грани катастрофы. Высокая степень одаренности не была замечена педагогами-музыкантами. Пребывание в Петербургской консерватории не обогатило Рахманинова важными для него музыкальными впечатлениями.

С 1885 года в жизни композитора начался новый виток в студенческих годах. По рекомендации Александра Ильича Зилоти (двоюродный брат композитора) было принято решение перевести Сергея в Московскую консерваторию в класс Николая Сергеевича Зверева. Именно в годы пребывания у Зверева (1883-1893), Рахманинов усвоил умение трудиться, которое помогло ему в последствии вести на редкость интенсивную и разностороннюю работу композитора, пианиста и музыкально-общественного деятеля. Занятия ансамблевым музицированием в классе Николая Зверева пробуждали в Рахманинове «ту волю к оркестру, то чутье симфонического тока»⁴, которые дали, в свою очередь, толчок для того, чтобы встать за дирижерский пульт.

² Там же. С. 19.

³ Там же. С. 19.

⁴ Там же. С. 24.

Важным событием в артистической жизни молодого музыканта на пороге окончания им консерватории явилось выступление на открытом ученическом вечере 17 марта 1892 года с исполнением первой части концерта в сопровождении оркестра консерватории под управлением Василия Ильича Сафонова. В отличие от других учеников-композиторов, подчинявшихся директору консерватории, который славился своим крутым нравом, Рахманинов требовал от дирижёра выполнения всех указаний, содержащихся в партитуре.

По окончании Московской консерватории дипломной работой по композиции стала одноактная опера «Алеко», которую композитор создал за достаточно короткий срок. С этого момента начинается артистический путь «свободного художника» Рахманинова (сезон 1892-1893гг). С оперой «Алеко» у Рахманинова был связан и дебют как дирижёра. Об успехе постановки писал Семен Николаевич Кругликов: *«Ни один из наших лучших композиторов не дебютировал в его годы оперой, равной по достоинству “Алеко”»*⁵. Также об опере писал Петр Ильич Чайковский: *«Опера Рахманинова, которую я себе приобрел, мне очень нравится. У автора есть настоящая композиторская жилка»*⁶. Осенью 1897 года Рахманинов становится профессиональным дирижером оперного театра под руководством Саввы Ивановича Мамонтова.

Работая в театре, Рахманинов приобрел подлинную дирижерскую технику. В дирижерском подчерке композитора пресса отмечала ясность, естественность, железное чувство ритма, тонкий вкус и тончайшее ощущение оркестровых красок. За время, проведенное в театре, Рахманинов знакомится с молодым певцом – Фёдором Шаляпиным. Помимо дружеских отношений, Сергея Рахманинова и Федора Шаляпина связывала тесная творческая деятельность. В последующие годы, занятый композицией и деятельностью пианиста, Рахманинов дирижировал редко.

⁵ Там же. С. 40.

⁶ Зилоти А. И. Воспоминания и письма / под ред. Л. Н. Раабена. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. С. 139.

С начала 1900-х годов творческое развитие Рахманинова достигло блестящего расцвета, полностью определилась художественная направленность композитора, проявились важнейшие темы и идеи его искусства. В сочинениях Рахманинова виртуозность сочетается с глубиной внутреннего поэтического содержания и великолепной красочностью разнообразных музыкальных картин. В композиторской составляющей можно выделить три периода.

- Первый период – 90-е годы XIX века – представлен юношескими произведениями композитора: прелюдия до-диез минор, романс «В молчании ночи тайной», Первый фортепианный концерт и т. д. На 1890-1900-е гг. время, когда в русской культуре происходили сложнейшие процессы. Присущее Рахманинову остро-лирическое ощущение эпохи неизменно связывалось у него с образом горячо любимой Родины, с беспредельной ее широтой, мощью и буйной удалью ее стихийных сил, нежной хрупкостью расцветающей весенней природы.
- Второй период – (1901-1917 гг.) – самый плодотворный для Рахманинова. В это время рождаются произведения, основанные на интонационном багаже знаменного распева, русской песенности и стиля позднего европейского романтизма. Центральное произведение этого периода – грандиозная поэма «Колокола» для хора, солистов и оркестра, на слова Эдгара По в переводе К. Бальмонта (1913). Яркое, новаторское, насыщенное новыми хоровыми и оркестровыми приёмами, это произведение оказало огромное влияние на хоровую и симфоническую музыку XX века. Второй и Третий фортепианные концерты отмечены зрелостью и самобытной яркостью. В симфонической поэме «Остров мёртвых» стиль Рахманинова усложняется, что вызвано, с одной стороны, обращением к тематике символизма и модерна, а с другой – претворением достижений современной музыки: импрессионизма,

неоклассицизма, новых оркестровых, фактурных, гармонических приёмов.

- Третий этап творчества – (1917-1941 гг.) – приходится на время вынужденной эмиграции. Стиль Рахманинова складывается из самых различных, порой противоположных стилистических элементов: традиций русской музыки и джаза, древнерусского знаменного распева, «ресторанной» эстрады виртуозного стиля XIX века и жёсткой токатности авангарда. В самой разнородности стилистических предпосылок заключён философский смысл абсурдности, жестокости бытия в современном мире, утрата духовных ценностей. Произведения этого периода отличаются загадочной символикой, смысловой полифонией и глубоким философским подтекстом. В этот период композитор написал только несколько крупных инструментальных сочинений, полностью отказавшись от создания вокальной музыки: Четвертый фортепианный концерт (1926), Три русские песни для хора и оркестра (1926), «Вариации на тему Корелли» для фортепиано (1931), «Рапсодию на тему Паганини» (1934), Третью симфонию (1936), «Симфонические танцы» (1940).

«... я устал, мне бывает иногда невыносимо тяжело. В одну из таких минут я разломаю себе голову»⁷. После Октябрьской революции Рахманинов эмигрировал в Европу, а затем в США. Переезд был связан с глубоким личностным кризисом. Ему было сложно сочинять, находясь далеко от родины, и первые 10 лет в эмиграции он ничего не писал. Истинные масштабы Рахманинова-пианиста обнаруживались постепенно на протяжении длительного времени. Мировое признание принесли ему 1920-1930-е годы, когда исполнительство стало основной сферой его деятельности.

⁷ Рахманинов С. В. Письмо Н. Д. Скалон от 07 февраля 1893 года [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://senar.ru/letters/57>

Артистическим дебютом Рахманинова в Соединённых Штатах Америки явился сольный концерт 8 декабря 1918 года. Именно с этого концерта началась непрерывная двадцатипятилетняя пианистическая деятельность. Она была очень интенсивной обширной по своей «географии». Живя в Америке, Рахманинов давал каждый сезон 62-64 концерта. Вырученные средства от концертов были переданы на нужды русской армии.

В течении нескольких месяцев Сергей Васильевич концертировал в Скандинавии. Волею обстоятельств, Рахманинов избирает профессию пианиста-концертанта, отодвинув на задний план свои композиторские интересы. Рахманинов говорил: *«Мне кажется, что новый тип музыки идёт не от сердца, а от рассудка. Композиторы такого рода больше придумывают, чем чувствуют. [...] В таком случае, чем создавать музыку рассудком, а не чувством, было бы лучше композитору хранить молчание...»*⁸. Львиную долю времени и сил, он посвятил отныне фортепианной игре, работая над развитием и шлифовкой виртуозности с неслышанным упорством и энергией. Как говорил сам композитор: *«Уехав из России, я потерял желание сочинять. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций родной почвы, не остается желание творить»*⁹.

Годы жизни за границей – это годы колоссального успеха Рахманинова-пианиста, но это годы молчания Рахманинова-композитора. Рахманинов постоянно чувствовал потребность находиться среди русских людей – стремился по возможности сохранить в своей жизни черты привычного и родного бытового уклада. Сергей Рахманинов говорил: *«не могу жить без русских людей»*¹⁰. Композитор приглашал к себе на службу русских, лечился у русских врачей, поддерживал знакомство непосредственно только с русскими. Обычно, среди них Рахманинов чувствовал себя непринуждённо, смеялся и отдыхал душой. Исключение было сделано лишь для семейства Ф. Стейнвея — главы

⁸ Федеякин С. Р. Рахманинов. Жизнь замечательных людей. М.: Молодая гвардия, 2014. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://www.rulit.me/books/rahmaninov-read-367132-196.html>

⁹ Там же.

¹⁰ Шаляпин Ф. Ф. Воспоминания о Рахманинове. М.: Музыка, 1988. С. 265.

фортепианной фирмы, с которым Рахманинова связывали дружеские отношения. Пропагандируя за океаном русскую фортепианную музыку, Рахманинов давал целые концерты из произведений русских композиторов.

В статье-отклике на кончину композитора, напечатанной 3 апреля 1943 года в газете «Литература и искусство», академик Борис Асафьев подчеркнул гуманистическую сущность искусства великого русского музыканта. Памятку о Сергее Рахманинове он закончил следующими словами: «... Родина сохранит его образ поэта музыки и даст его творчеству долгую и прекрасную жизнь в памяти великого народа»¹¹.

Творчество Рахманинова соединило классические традиции отечественной музыки с мировым музыкальным искусством XX века. Композитор многое позаимствовал от своих великих предшественников, завершив в своих произведениях «портрет» духовного облика русского народа, созданный в музыкальной культуре XIX столетия. Отразив трагедию России, Рахманинов возвысил ее величие и красоту в музыкальных образах, полных экспрессии и тонкого психологизма.

*«Я – русский композитор, и моя родина наложила отпечаток на мой характер и на мои взгляды. Моя музыка – это плод моего характера, и потому это русская музыка. Единственное, что я стараюсь делать, когда я сочиняю, – это заставить её прямо и просто выразить то, что у меня на сердце.»*¹²

¹¹ Цит. по: Б. В. Асафьев Рахманинов // Музыкальная жизнь, 1973. № 6. С. 2 [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://sharkino.ru/375-1/5342-1274>

¹² С. В. Рахманинов. Альбом / сост. Е. Рудакова, общая ред., предисл. и тексты А. Кандинского. Издание второе. М.: Музыка, 1988. С. 1.

ДВИЖУЩЕЕСЯ РАВНОВЕСИЕ КАК ОСОБЕННОСТЬ ПИАНИСТИЧЕСКОГО СТИЛЯ Г. СОКОЛОВА В ИСПОЛНЕНИИ ПРЕЛЮДИЙ РАХМАНИНОВА

Десять прелюдий Рахманинова соч. 23 являются одним из ярчайших произведений композитора, написанных в самом начале XX века, и входят в золотой фонд русской фортепианной литературы. Разнообразные приёмы фортепианного изложения, самобытный музыкальный язык повествования и жизненность образов, мелодичность и эмоциональность этого фортепианного цикла позволили завоевать любовь и широкое признание слушателей по всему миру.

При этом композитор не ставил целью новаторство музыкального языка, «залогом художественно ценного он считал новизну самого содержания, оригинальность и значимость делаемого творческой личностью вклада в искусство»¹³. Сформировавшийся на момент создания сочинения индивидуальный стиль композитора соединяет в себе черты и знаменного распева, и русской музыкального фольклора, и особенности эпохи музыкального романтизма, и характеризуется, безусловно, ярким пианистическим талантом, проявившимся в богатстве фортепианной фактуры, в коммуникативности, подразумевающей взаимодействие с публикой, со слушателями и выражающейся в масштабности, динамике, концертности и рельефности звучащего сочинения.

Рахманинов трансформировал жанр прелюдии, превратив её в самостоятельное концертное произведение со сложной полифонической

¹³ Беляева А. Г. С. В. Рахманинов. Прелюдии ор. 23: традиции и новаторство композиторского письма // Наука в современном мире: вопросы теории и практики. Материалы Международной научно-практической конференции 16 июня 2020 года (г. София, Болгария). 2020. С 254.

фактурой и объёмным повествованием. «Прелюдии С. В. Рахманинова – это не вдохновенные миниатюры, а своеобразная фортепианная поэма или баллада, состоящая из определенных вполне законченных эпизодов. В них ярко выражены очень глубокая и по-рахманиновски самобытная связь музыки композитора с национальными музыкальными истоками, а также столь присущие С. В. Рахманинову изумительно поэтическое и одухотворенное чувство родной природы «на фоне русских полей и лесов»¹⁴.

Слушатели и исследователи отмечают «русскость», тонкость и многозначность музыкального языка прелюдий Рахманинова, что ставит особые исполнительские задачи в интерпретации этого фортепианного произведения. «Сочинения С. В. Рахманинова ярко национальны. Это проявляется в мелосе, гармонии, полифонии и ритмике. Образ родины стоит в центре искусства композитора. Русская природа, русская психика, русская жизнь – всё это лежит в основе содержания рахманиновской музыки»¹⁵.

Создающий физическое ощущение дыхания музыки ритм, полифоничность фактуры и динамическая форма наряду с ярко выраженной мелодичностью и «русскостью» композиторского стиля способствуют созданию живых образных ассоциаций, направляющих восприятие слушателей. Исполнение этого цикла прелюдий требует развитого пианистического мастерства и наличие виртуозной техники, опыта интерпретации, а также широкого кругозора, позволяющего передать ярко выраженный культурный код сочинения.

Одним из пианистов, наиболее успешно исполняющих музыку Рахманинова по сей день, является недавно отметивший 70-летний юбилей Григорий Соколов. Талантливый музыкант родился в 1950 году в Ленинграде; благодаря внимательности родителей, заметивших его рано проявившиеся музыкальные способности, начал занятия в средней специальной школе при Ленинградской консерватории под руководством Лии Ильиничны Зелимхан,

¹⁴ Там же. С 256.

¹⁵ Там же. С 257-258.

позже поступил в Ленинградскую консерваторию, где его учителем стал профессор Моисей Яковлевич Хальфин, которую с большим успехом окончил в 1973 году¹⁶. В возрасте шестнадцати лет молодой пианист стал самым молодым музыкантом, завоевавшим золотую медаль на Международном конкурсе имени П. И. Чайковского в Москве, обширные концертные туры в США и в Японии позволили ему развить ему артистическое мастерство¹⁷.

Сравнение творчества обоих мастеров, Соколова и Рахманинова, вторая половина жизни которых проходила в иммиграции, позволяет обнаружить схожесть не только в биографических сведениях, но и в масштабности образа мышления. Будучи не только ярким композитором, но и талантливым пианистом, Рахманинов, как и Соколов, давал концерты с большим успехом, его виртуозная техника игры и огромная выразительная сила, «оркестральность» неизменно производили большой эффект на слушателей по всему миру и ставили художника в один ряд с величайшими пианистами XIX и XX веков. Оба пианиста являются мастерами интерпретации музыкальных произведений, которая может отличаться от привычной трактовки, но за счет строгой продуманности, цельности и аргументативности действует убедительно, надолго остаётся в памяти и способствует развитию исполнительской культуры уже известных шедевров. Безграничен по широте и репертуар музыкантов: Григорий Соколов, как и Сергей Рахманинов, исполняет с большим интересом композиторов Бетховена, Шопена, Шуберта, Шумана. Интенсивная концертная деятельность продолжается и в поздние годы жизни: сегодня художник даёт около 70 концертов в сезон, полностью посвящая себя одной программе.

Прелюдии Рахманинова соч. 23 в исполнении Григория Соколова вошли в программу фестиваля в замке Таггенбрунн в Австрии в сентябре 2021 года и сопровождались восторженными отзывами критиков, обративших внимание на поэтичность интерпретации и мистическую силу, захватывающую души

¹⁶ Федорович Е. Н. Российские пианисты XX века. Екатеринбург, 2020. С. 90

¹⁷ Анонс концерта Г. Соколова (19 сентября 2021) [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://taggenbrunn-festspiele.at/grigory-sokolov/>

слушателей. «Музыка, созданная в настоящий момент, уникальная и неповторимая, — вот что важно для Григория Соколова. Его не интересуют ни студийные записи, ни выступления с оркестрами или ансамблями камерной музыки. Вместо этого он проводит месяцы, погружаясь в свои сольные программы, с которыми он выступает в обширных концертных турах по всей Европе. [...] Любители фортепиано считают его величайшим пианистом современности, а как художник он вызывает восхищение своей креативностью визионера, очаровательной спонтанностью и неустанной преданностью музыке»¹⁸.

Оставаться самим собой, не предавать себя и иметь мужество, такими принципами руководствуется в жизни и творчестве Григорий Соколов, противопоставляя им попытки действовать, исходя из экономических соображений, ради выгоды, опираясь на массу возможностей с неизвестным результатом. Художник отмечает: «Я чувствую себя в равновесии, в движущемся равновесии, хотя все меньше понимаю пристрастия, приоритеты мира. Мне непонятны многие господствующие ценности. Я вижу, что за словом часто кроется прямая противоположность тому, что оно должно означать. Но у меня нет непоколебимых представлений о том, «как надо, как правильно». Я знаю, «как надо», только в момент игры. [...] И тем не менее, человек может сохранять равновесие, потому что в воздухе везде опора. Это основной постулат аэродинамики. А вообще, я скорее агностик, как ни странно. Познание мира, мне кажется, идет двумя путями: через знание и незнание. Это одно и то же, в сущности. Ответ меня обычно интересует меньше, чем вопрос, потому что я знаю, что полным он никогда не будет. Если вы стремитесь дать точный и ясный ответ, то вы или уйдете от центра проблемы, или коснетесь ее части, но никогда ответ не будет таким же полным, как вопрос. Потому что мысль изреченная уже есть ложь, то есть мы удаляемся от центра, начинаем огрублять. И чем больше в

¹⁸ Замок Таггенбрунн в Санкт-Файт-Ан-Дер-Глан: таггенбруннский фестиваль 2021 года. Обзор событий фестиваля [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://simskultur.eu/burg-taggenbrunn-in-st-veit-an-der-glan-die-taggenbrunner-festspiele-2021/>

вопросе духа, тем меньше возможности ответа. Мне все-таки удастся жить в соответствии с моим пониманием ценностей. Значит, у меня полное совпадение с миропорядком. А заставить других следовать своим ценностям, во-первых, невозможно, а во-вторых, это — плохо. Добро не навязывается насильем»¹⁹.

Глубоко философское восприятие времени и пространства Григорием Соколовым, думается, во многом совпало и со взглядами Рахманинова на происходящие в прошлом времени события, с его интерпретацией геополитической трансформации, оказавшей безусловное влияние на образный мир его сочинений, исполняемых им в качестве пианиста или дирижера.

Рассуждая об аутентичности исполнения Григорий Соколов утверждает, что произведение не существует вне интерпретации, которая всегда сиюминутна: «Спрашивается, может ли быть интерпретация музейной? Ответ, по-моему, совершенно ясен. Она всегда современна. И настоящая музыка всегда современна. Когда бы она ни была написана. И уж тем более — слушатель. То есть даже теоретически невозможно воспроизвести на сто процентов условия создания произведения. Кроме того, я убежден, что человек в момент творчества не осознает, что делает. В акте творения, как я себе представляю, личность создающего превосходит себя на несколько порядков. И это тоже не подлежит реконструкции. Еще более экстремальный пример — композитор-исполнитель, интерпретирующий сам себя. Например, Рахманинов. Посмотрите, что написано, и какова интерпретация! Стравинский говорил, что не хочет, чтобы его интерпретировали. К сожалению, его желание неисполнимо. Он будет интерпретирован и интерпретировался самим собою»²⁰.

Обращаясь к интерпретации Прелюдий Рахманинова соч. 23 Григорием Соколовым необходимо сразу же обратить внимание на высокую степень концентрации пианиста на исполнительской стратегии и контроля за интенсивным энергетическим обменом со слушателями. Поражает

¹⁹ Тамбовская, Н. Григорий Соколов: «Как человек живет, так он и играет» // PianoФорум № 3. 2010 [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://www.grigory-sokolov.net/tambovskaia2010>

²⁰ Там же.

тщательнейшая отделка, виртуозная отточенность исполняемых прелюдий, которые являются результатом огромного труда, дисциплинированности и воли музыканта, многочасовой ежедневной работы за инструментом. Отчетливо артикулируемый полифоничный музыкальный текст прелюдий в исполнении Соколова обретает качества обработанного алмаза, превратившегося в бриллиант. За видимым безразличием к слушательской аудитории, за складывающимся впечатлением абсолютной независимости и дистанцированности музыканта от происходящего в зале скрывается ещё одна принципиальная позиция: художник играет не для слушателей, и не для себя, а для музыки, выступая в качестве посредника в коммуникации между искусством и публикой.

В качестве одной из особенностей исполнения можно называть также богатство динамической звуковой палитры прелюдий, с одной стороны во многом соответствующее авторскому тексту, с другой стороны «облагороженное» дивным по выразительности форте пианиста, звучащим скорее широко и масштабно как манифест, нежели сильно и громко.

Рахманиновская мелодичность прелюдий обретает особый объём и смысл в интерпретации Соколова благодаря необычной манере звукоизвлечения: складывается ощущение, что звук рождается уже после прикосновения к клавише, при этом инструмент как будто не принимает участия в исполнении и музыкальное произведение воспринимается как человеческая речь.

Думается, что ряд музыкантов исполняют прелюдии Рахманинова в более быстром темпе, что, с одной стороны может создавать эффект виртуозной игры, с другой стороны нередко позволяет «проглатывать» целые пассажи «непроговорёнными», при этом невыигрывание ряда нот остаётся незамеченным. Темп игры Григория Соколова воспринимается с одной стороны несколько более медленным по сравнению с привычными интерпретациями, «несуётным», с другой стороны позволяет услышать все голоса сложной рахманиновской фактуры, каждый звук отдельно, что способствует созданию самобытной звуковой архитектуры. За счёт погружения в поток музыки

создаётся ощущение остановившегося времени и выпадения из реальности, а произведение как будто становится гораздо короче.

Математическая точность и «чистота» артикуляции нотного текста, динамических оттенков, выверенность и убедительность темпов, блистательная виртуозная техника, философичность трансформации пространства и времени в концертном зале во время исполнения позволяют говорить о совершенстве пианистического искусства Григория Соколова, вносящего один из самых значительных вкладов в интерпретацию сочинений Сергея Рахманинова. Движущееся равновесие, в котором пребывает художественный дух пианиста позволяет вывести культурный код глубоко русских Прелюдий Рахманинова на более универсальный, доступный для восприятия всем миром уровень, не лишая эти сочинения их самобытной национальной окраски.

ОТ «LA BELLE ÉPOQUE» К РЕВУЩИМ ДВАДЦАТЫМ: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ЭПОХИ С.В. РАХМАНИНОВА

Время жизни и творчества Сергея Рахманинова – время огромных и трагических для России, да и для всей Европы, перемен, серебряного века русской культуры и Декаданса, предчувствия нового и ностальгии по прошлому. Исторические перемены, навеянные XX веком, не могли не затронуть культуру в целом, и музыкальную ее составляющую в частности. В искусстве, в том числе, происходит переосмысление прежде незыблемых ценностей, возникают новые идеи и парадигмы для их воплощения.

Какой же была эпоха расцвета и творческих кризисов великого русского композитора? Что стало причиной новаторского поиска? Для ответа на поставленные вопросы хотелось бы обратиться к основным принципам искусства модерна (ар-нуово, югендстиля) и эпохи «Ревущих 20-х», пришедшей на смену полистилизму конца XIX- начала XX века.

Всем хорошо известны социально-экономические и политические изменения, происходящие в мире накануне XX века: рост национального самосознания в некоторых европейских странах, выдвижение буржуазии и превращение ее в главную движущую силу политических и научно-технических процессов, формирование пролетариата и постепенное появление массовых политических партий. Все вышперечисленное не могло не привести к тектоническому взрыву, воплотившемуся в первой мировой войне. Эпоха модерна – «прекрасная эпоха» – не только взлет художественного начала, но и его декаданс. Интеллектуальная и творческая свобода, подкрепленная происходящими социальными и политическими изменениями, воспринималась многими современниками как предапокалиптическая эпоха ломки старого и зарождения нового. В философском и культурном плане огромную роль, на наш

взгляд, сыграла концепция Фридриха Ницше о смерти Бога и замещения его свободным «сверхчеловеком».

«Величайшее из новых событий — что “Бог умер” и что вера в Христианского Бога стала чем-то не заслуживающим доверия — начинает уже бросать на Европу свои первые тени... Впредь с погребением этой веры должно рухнуть все воздвигнутое на ней, опиравшееся на нее, вросшее в нее, — к примеру, вся наша европейская мораль. В самом деле, мы, философы и “свободные умы”, чувствуем себя при вести о том, что “старый Бог умер”, как бы осиянными новой утренней зарею; наконец, нам снова открыт горизонт, даже если он и затуманен; снова дозволен всякий риск познающего; море, *наше* море снова лежит перед нами открытым; быть может, никогда еще не было столь “открытого моря”»²¹.

На острие этой трансформации, впрочем, исчерпавшей себя до Первой мировой войны, идеи предельного эстетизма и отказа от социальной роли искусства вполне уживаются с полистилизмом Парижской школы, создавая уникальное по звучанию явление, где ни одно из направлений не борется за привилегию первенства с другими течениями, но сосуществует с ними в «стилистической полифонии». Этот взрыв несхожих идей и тенденций привел к самой яркой в истории искусства эпохе. Лозунгом ее могла бы стать фраза Макса Жакоба: «Значение произведения искусства — в нем самом, а не в предполагаемых сравнениях с реальностью»²².

Само наименование «модерн» должно сообщить нам о возникновении некоего нового начала, противостоящего «старому» искусству. И противостояние привело к отказу от углов и прямых линий, к природным формам и новым методам, к синтезу различных источников и стилей. Искусство модерна задает пластичность формам и целостность образу, стремясь совместить эстетическое и утилитарное в единой композиции: архитектура, интерьер, вазы, одежда, ювелирные украшения — все, что наполняло пространство, должно было

²¹ Ницше Ф. Веселая наука / Пер. и коммент. К. А. Свасьяна. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 74.

²² Герман М. Парижская школа / Михаил Герман. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С.312.

поддержать единую стилистику. К чему обращались представители модерна? К древнегреческой архаике и экзотическому искусству Дальнего Востока, к готике и рококо, к культуре древнего Крита и Ренессансу. Излюбленными сюжетами модерна стали аллегории и фантазии, навеянные эклектикой (как ни парадоксально для стиля, стремящегося к единообразию!) различных, не только европейских, культур. Рост, развитие, возвращение нового, волнение жизненных сил, а с другой стороны – трагедия жизни и смерти, противостояние и бессилие человека перед стихией, роком, судьбой. Прекрасные девы, любование женской красотой – и мрачное, неотступное видение гибели и угасания. Обращение к мифологии, к народному творчеству, к вечным природным мотивам. Как общеевропейский стиль модерн, без сомнения, стремился к единству художественного воплощения, но каждый из творцов – от Америки до России – привносил свое видение нового искусства, декорируя реальность.

Для модерна, особенно северной его разновидности, для стран Скандинавии, отчасти Германии, Чехии, Словакии и России характерно обращение к фольклору, к поиску национальной идеи, к культурной самоидентификации, к осмыслению роли своей страны в европейском сообществе и мире (цикл «Славянская эпопея» Альфонса Мухи).

Г. Ю. Стернин, пытаясь определить общую базу модерна, подчеркивал, что главной чертой модерна было «стремление к синтезу различных источников, часто противоречивых методов и стилей, разнообразных, форм и приёмов», «искусство модерна нельзя понять, описывая лишь его общие, стилевые особенности... Несмотря на определённый пластический язык... это не только стиль искусства, но, прежде всего, стиль жизни». И далее: «Несомненно то, что предпринятая на рубеже веков попытка обобщения эстетического опыта человечества, синтеза художественных традиций Запада и Востока, античности и Средневековья, классицизма и романтизма сопровождалась и, в известной

мере, была порождена явлениями упадка, кризиса сложившейся к этому времени системы научных, эстетических и этических ценностей»²³.

Таким образом, стилем жизни модерн становится во всех смыслах: эстетическое совмещается с утилитарным, делая акцент на декоративно-прикладных видах искусства. Модерн – это игра смыслами, идеями, создающая удивительный мир предельно эстетического отношения к действительности. Это стиль жизни конца XIX начала XX веков, утонченный и изысканный, еще сохраняющий атрибуты культуры прошлого, которые будут полностью разрушены Первой мировой войной.

В первые послевоенные годы Освальд Шпенглер, вслед за Ницше, задает вопросы, адресованные европейской культуре и не находит в ней «мессианской» роли, приходя к мысли об отсутствии общечеловеческих идей и целей. Культуры цикличны и независимы друг от друга. Первая мировая война, распад европейских колониальных держав Шпенглер рассматривает как неизбежный переход европейской культуры в завершающую стадию цивилизации. А главными критериями заката Европы он называет развитие технологий, индустриализацию и урбанизацию общества, стремление к экономической и политической гегемонии. «...судьба той культуры, которая сейчас является единственной на земле и проходит период завершения, именно культуры Западной Европы, во всех ее еще не законченных стадиях. ...Падение Запада является ...отдельным феноменом, ограниченным во времени и пространстве»²⁴.

Знаменитое «потерянное поколение» попытается пережить войну в своих произведениях, трансформируя полученный на полях сражений опыт в новые литературные формы, в создание новых образов. Новый человек, уставший от жизни, не стремится к освоению социально-политической и экономической действительности, предпочитая побег в мир волшебной горы, в бутик Баленсиаги или на роскошную вечеринку (Т. Манн «Волшебная гора»,

²³ Стернин Г. Ю. О Модерне // Музей, 1989. № 10. С. 7

²⁴ Шпенглер О. Закат Европы. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. С. 3-4.

Э. М. Ремарк «Жизнь взаимы» и «Три товарища», Ф. С. Фитцджеральд «Великий Гэтсби»).

Искусство 20-х годов создает перед нами умирающий мир старой Европы, болезненный и странный, причудливо-чувственный, отчаянно ищущий новые экзистенциальные смыслы, новые впечатления и удовольствия. Одним из самых знаковых, на наш взгляд, литературных произведений становится роман Ф. С. Фитцджеральда «Великий Гэтсби», сочетающий декоративность, гедонизм с душевной опустошенностью, которую стремятся заполнить главные герои.

«Он мог быть роскошным и аскетичным, архаичным и современным, буржуазным и массовым, реакционным и радикальным. Стиль сугубо эклектичный, он отражал самые разнообразные аспекты социальной, экономической, политической и эстетической жизни Европы между мировыми войнами»²⁵.

Ар-деко вслед за ар-нуво стремится к созданию единого стилистического пространства, большое внимание уделяя различным видам декоративно-прикладного искусства: мозаика, художественная обработка металла и стекла, керамика, обои, ковры, мебель, мода, ювелирное искусство. Второе условие, объединяющее оба стиля, заключается в том, что рожденный послевоенным желанием бегства от пережитых ужасов, ар-деко, обвиненный в вульгарности и показной роскоши, исчерпал свои возможности уже к концу 30-х годов и окончательно исчез с началом второй мировой войны.

С другой стороны, ар-деко отказывается от волнистых природных мотивов и линий и создает новую художественную реальность из симметричных и графичных линий, сложных многогранников и геометрических узоров.

Новое искусство стремится к роскоши, показным эффектам: обилие стилизованных изображений животных, особенно экзотических, техники – особенно автомобилей и аэропланов, ярких, даже кричащих сочетаний белого и

²⁵ Хилльер Б., Эскритт С. Ар Деко / пер. с англ. В.И. Самошкина. М.: Искусство – XXI век, 2005. С. 240.

черного, красного, золотого, имитирующих или первобытную культуру Африки, или дворцы восточных правителей.

Для воплощения в материальных объектах всего вышеперечисленного появляются и новые материалы: эбеновое дерево, слоновая кость, латунь и бронза, кожа тропических животных. Эксклюзивная роскошь, эпатаж – вот к чему стремится ар-деко! Главной площадкой для трансляции новых ценностей становится кинематограф: элегантность и загадочность Марлен Дитрих, холодная красота Греты Гарбо как нельзя лучше иллюстрировали эстетические идеалы «ревущих» двадцатых. Обратной стороной чудесных кинодив и рафинированных светских львиц, стал образ Элочки Людоедки. В своем гротескном соревновании с «Вандербильдихой» и стремлении превзойти дочь американского миллиардера, Элочка стала нарицательным персонажем, объединив всех женщин, смыслом жизни которых было следование моде и светская жизнь.

Но блистательная эпоха «смеющихся» двадцатых не создает гармоничный мир, не обращается к природе человека, возвращая его к идеальному балансу с окружающим миром. Наоборот, ар-деко как будто отторгает человека в мир холодных машин, урбанистических образов, даже сам идеал прекрасного возводя в ранг механизированных, лишенных человечности стандартов. Тело человека становится продолжением стального корпуса автомобиля или аэроплана – достаточно вспомнить «Автопортрет в зеленом «бугатти» «королевы ар-деко», «иконы эпохи джаза» Тамары Лемпицки. Образ Венеры ар-деко – образ идола из стали и золота, лишенный всего человеческого, способный скорее не восхитить эталонными пропорциями, а напугать мрачностью неизбежной механизации жизни. «Смеющиеся» двадцатые – не эпоха оптимизма, но прообраз и мост, по которому человечество двигалось ко второй мировой войне.

С.В. РАХМАНИНОВ: ЛИЧНОСТЬ И ЭПОХА (В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННОСТЕЙ И ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ)

Сергей Васильевич Рахманинов явился типичным представителем эпохи начала XX века; поколения, искавшего и стремившегося к идеалам, ощутившего на себе веяния времени и ставшего свидетелем кровопролитнейших и переломных вех в истории всего человечества. Виднейший композитор, пианист и дирижер, Рахманинов воплотил в себе типичные умонастроения эпохи, ее энергетику и настрой. Успех его ранних произведений – юношеской оперы «Алеко», Прелюдии *cis-moll* op.3 № 2 и целого ряда других, сделали его подающей большие надежды и значимой фигурой русской музыки первой половины XX столетия. Подобное утверждение подкрепляется примерами из его творчества, столь созвучного времени – когда традиционное и обращенное в искусство романтизма XIX века сочеталось с активными поисками новых идей, смыслов, горизонтов мысли и творчества, а также – нового языка для его воплощения.

«После «звёздных» 1900-х годов для Рахманинова, как и для всей русской культуры, начался «настоящий, некалендарный XX век» (выражение Анны Ахматовой — имеется в виду, что календарный XX век начался ещё в 1900-е, но коренные перемены происходили в 1910-е). То, что давно уже зрело предчувствиями кардинально нового, с начала 1910-х годов бурно поднималось на поверхность жизни, и Рахманинов до известной степени пытался ответить на вызов времени».²⁶

В годы слома привычного уклада жизни нашей страны Рахманинов будто пытается воплотить вековые устои, обратиться к сфере надличного, глубоко духовного и общечеловеческого, примерами тому служат Литургия (1910) и

²⁶ Демченко А. Сергей Васильевич Рахманинов: траектория творчества. URL: <https://www.musnotes.com/articles/Rachmaninoff/>

Всенощная (1915). Будто чувствуя боль грядущих событий XX века, резонируя ужасам грядущей и начавшейся Первой мировой войны и, как точно подметил А. Демченко, «отдельные номера этих произведений напоминают панихиду — то, действительно, было отпеванием безвозвратно уходящей эпохи».²⁷

Рахманинов, потомок дворянского рода, ведущего свою историю от молдавских господарей «Драгош, которые основали Молдавское государство и правили Молдавией более двухсот лет (XIV – XVI века)»,²⁸ он не смог в полной мере воспринять и разделить идеалы социалистической революции, отношения к музыке и ее роли в новом советском государстве. Приняв решение об эмиграции, он всю вторую часть своей жизни носил в своем сердце немеркнущий образ родины, надлом от вынужденного расставания с ней.

Композитор извещал славу, за рубежом был востребован как композитор и исполнитель, имел поистине всемирную популярность. Однако в жизни композитора ярчайшие успехи чередовались с провалами – пример тому, исполнение Первой симфонии в 1897 году, после которого на долгое время Рахманинов перестал сочинять, вошел в состояние, как бы мы сейчас выразились, «депрессии», из которого его смог вывести только гипнотизер Н.В. Даль. Здесь вновь композитор предстает человеком XX века, обращаясь к довольно прогрессивным тогда методам лечения, современным нашей эпохе повышенных скоростей и перегрузок, когда обращение к психотерапевту является нормой даже для психически здорового человека. По воспоминаниям сестры его жены, С.А. Сатиной, «огромную помощь принесло Рахманинову в этот период лечение в течение целой зимы у врача-гипнотизера Н.В. Даля. Даль был сам большой любитель музыки, во время посещений Рахманинова внушал ему бодрость духа, энергию, желание работать, веру в свои силы. Он сильно укрепил общее состояние нервной системы Рахманинова».²⁹

²⁷ Там же.

²⁸ Сатина С.А. Записка о С.В. Рахманинове. URL: <https://senar.ru/memoirs/Satina/>

²⁹ Там же.

После появления Второго фортепианного концерта с-moll (1902), счастливого супружества, череды успешных выступлений и гастролей, появления целого ряда других прекрасных сочинений, композитор спустя почти два десятилетия вновь входит в пору смятения и упадка. Уже после событий 1917 года: отречения императора, смены власти и революции «композитора настигает второй творческий кризис, неизмеримо более затяжной, чем первый, конца 1890-х. Молчание длилось почти десятилетие».³⁰ Подобное утверждение подтверждается уменьшением количества сочинений, написанных в годы эмиграции, по сравнению с сочиненным в первый, «русский» период творчества, сумрачностью их колорита.

Находясь последнюю четверть века своей жизни вдалеке от России, Рахманинов неизменно хранил в сердце её образ. Пианист, композитор и музыкальный критик А. Гольденвейзер «передаёт рассказ московского музыканта С. Пульвера, который в 1920-х годах был в Париже, зашёл в музыкальный магазин, стал рассматривать разложенные на прилавке ноты и вдруг заметил, что рядом стоит Рахманинов. Сергей Васильевич узнал его, они поздоровались, и Рахманинов начал расспрашивать о Москве и московских делах, но после нескольких слов зарыдал и, не простившись с Пульвером, выбежал из магазина. Гольденвейзер добавляет: *«Обычно Рахманинов не был особенно экспансивен в проявлении своих чувств; из этого можно заключить, до какой степени болезненно он ощущал отрыв от Родины»*.³¹

При этом Рахманинов получил всемирную известность, был популярен и признан, реализовался профессионально не только как композитор, но и как уникального дарования пианист и дирижер. По воспоминаниям супруги композитора Н.А. Рахманиновой, «живя в Дании, Сергей Васильевич выступал два раза в концертах в Копенгагене. Он получил также приглашение на ряд концертов в Швейцарии и Норвегии. Во время его отсутствия пришли три

³⁰ Демченко А. Сергей Васильевич Рахманинов: траектория творчества. URL: <https://www.musnotes.com/articles/Rachmaninoff/>

³¹ Цит. по: Демченко А. Сергей Васильевич Рахманинов: траектория творчества. URL: <https://www.musnotes.com/articles/Rachmaninoff/>

предложения из Америки. Ему предлагали взять место дирижера Бостонского симфонического оркестра <...> Второе предложение было из Цинциннати – двухгодичный контракт на место дирижера. Третье пришло из Нью-Йорка – контракт на 25 фортепианных концертов».³²

Успешность творчества и любовь к нему публики сочетаются со скромностью личности самого Сергея Васильевича. Хрестоматийный случай весьма красноречиво демонстрирует то, что он тяготился пристальным вниманием публики и представителей прессы. «Однажды, когда мы приехали в Миннеаполис, Сергей Васильевич, зная, что его будут осаждать репортеры и, конечно, фотографы, которых он всегда старался избегать, сговорился с менеджером, что мы не выйдем из вагона, пока все пассажиры не разойдутся. Из опустевшего поезда мы вышли на платформу, окольным путем прошли прямо к ждавшему нас такси. Но в отеле стоял уже наготове фотограф. Сергей Васильевич так быстро шмыгнул в лифт, что фотографу удалось снять только спину Сергея Васильевича. Когда мы, умывшись, сошли в ресторан и заказали кофе, надеясь спокойно его выпить, к столу подошел фотограф и навел на Сергея Васильевича свою камеру. «Оставьте меня в покое, я не хочу сниматься», – сказал Сергей Васильевич, но слова эти нисколько не подействовали на фотографа, и он спокойно продолжал свои приготовления для снимка. В последнюю минуту Сергей Васильевич успел закрыть лицо обеими руками и был снят в таком виде. Через три часа, купив местную газету, мы увидели фотографию с надписью: «Руки, которые стоят миллион». находчивость фотографа сильно рассмешила Сергея Васильевича» (по воспоминаниям Н.А. Рахманиновой).³³

Современность модуса бытия композитора, ведущего насыщенную творческую и концертную жизнь, была продиктована самой эпохой, необходимостью четкой организации времени и сочеталась с прагматичным зарубежным подходом еще первой половины XX столетия, когда повсеместной

³² Рахманинова Н.А. С.В. Рахманинов. URL: <https://senar.ru/memoirs/Rachmaninova/>

³³ Там же.

уже была практика менеджеров и секретарей у занятых и востребованных людей. Это опять же «перебрасывает» некий мост из времени почти столетней давности к нашему, а самому Рахманинову было очень важно отвечать на письма людям, обращавшимся к нему, в том числе на иностранных языках, и пунктуально следовать концертному графику.

Композитор предстает перед нами человеком, сочетавшим в себе дух времени и глубокие традиционные устои. В музыкальных произведениях зарубежного периода творчества Рахманинова присутствуют мотивы средневековой секвенции *Dies Irae*, что недвусмысленно говорит о мыслях философского характера, осмыслении темы конечности человеческого бытия. Само количество произведений весьма незначительно по сравнению с русским периодом. Можно предположить, что мрачный колорит этих сочинений отражает состояние последних десятилетий жизни композитора, когда все отчетливее проступала невозможность возвращения на Родину.

Наиболее значимыми произведениями зарубежного периода творчества Рахманинова являются Вариации на тему Корелли и Рапсодия на тему Паганини, последнее поражает сплавом «сакрального и банального (древняя *Dies Irae* в джазовом облике), древнего и повседневного, высокого и низкого; множественность стилевых аллюзий и интертекстуальных ссылок, самоирония и игровая опосредованность лирического высказывания; «смещение» позитивного образного центра в прошлое – все эти черты Рапсодии (а также и других поздних рахманиновских концепций) приближают ее к значительно более поздним проявлениям музыкальной культуры XX века – к искусству второй его половины, к образному мышлению В. Сильвестрова и А. Шнитке, С. Губайдулиной и А. Пярта».³⁴

Этот же автор утверждает, что стиль этого произведения «содержит элементы постмодернизма – особого художественного мышления, ставшего впоследствии основой культуры и искусства второй половины XX века» и даже

³⁴ Ляхович А. «Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова как модель постисторического мироощущения. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/lyakhovich-paganini-rhapsody/>

идет далее в своих выводах: «Анализируя исключительную роль в позднем стиле Рахманинова того образно-стилевого комплекса, который выражает сферу демонического, анализируя его сложный интонационно-семантический сплав (безусловная опора на интонации массовой культуры + соединение с «архетипическими» элементами архаики и знаменного распева + инфернальный образный подтекст, доходящий до семантики кощунства и «торжества тьмы»), нельзя не отметить сходство с одной из важнейших составляющих культуры постмодерна – с рок-культурой. Связь эта (или, точнее, предвосхищение) прослеживается как на уровне музыкального языка (помимо общего интонационного знаменателя – языка массовой культуры, - это и особые формы квадратно-остинатной ритмики, и особые формы наступательного, но внутренне статичного, движения, и гармонический язык), так и на образном уровне (инфернальная тематика, общая стихия мрачного гротеска – то, что в современной рок-культуре именуется термином «готика»)).³⁵

В 1940 году им были созданы Симфонические танцы, где «воссоздавая в музыкальных образах ситуацию начала Второй мировой войны, он даёт в эпилоге финала истово и грозно звучащую исконно русскую тему — то было пророчество миссии России, спасшей мир от гитлеровского порабощения».³⁶

При этом высоком строе патетичности образов своего творчества, Рахманинов был человеком «своего времени», с восторженностью воспринявшим дух эпохи механизмов и развивающихся технологий, поэтики движения и повышенных скоростей. Известно, что он был заядлым автомобилистом, а также управлял моторным катером.

В его Этюде-картине а-молл (ор.39 № 6) исследователи отмечают явно современную стилистику: в том числе, инфернальной стихии, исканий, обретших особую интенсивность в XX веке, того, что А.Н. Скрябин в своем творчестве обозначал понятием «сатанический», со сферой зла, по образному

³⁵ Там же.

³⁶ Демченко А. Сергей Васильевич Рахманинов: траектория творчества. URL: <https://www.musnotes.com/articles/Rachmaninoff/>

выражению Артема Ляховича, «персонифицированной в «маске» антикультуры XX века».³⁷

Кстати, как пишет А. Демченко, «не случайно Рахманинов соприкасается здесь с атональностью: звуковой поток скользит, утрачивая устойчивость основного тона, размывая её».³⁸ Это произведение «насквозь пронизывается урбанистическим ритмом как знаком «индустриальной эпохи», причём ввиду ускорения темпа создаётся впечатление разгоняющегося локомотива (десятилетием позже французский композитор Онеггер будет развивать аналогичную идею в «симфоническом движении» под названием «Пасифик 231»). Свою необходимую лепту в это впечатление вносит жёсткость тона, отчуждающая от представлений о человеческом начале. Стоит заметить: что-то в реалиях XX века отнюдь не было чуждо Рахманинову — например, ощущение стремительного динамизма. Известно, что композитор стал завзятым автомобилистом и любил ездить на больших скоростях».³⁹

Сам композитор вспоминал в письме к писательнице Мариэтте Шагинян 29 июля 1913 года: «Когда работа делается совсем не по силам, сажусь в автомобиль и лечу верст за пятьдесят отсюда, на простор, на большую дорогу. Вдыхаю в себя воздух и благословляю свободу и голубые небеса».⁴⁰ Помимо этого, Рахманинов прибегал и к весьма прогрессивному методу прогрева рук перед концертами: супруга композитора сшила ему муфту, в которую была положена электрическая грелка. «За 10 минут до выхода на эстраду мы вставляли штепсель, муфта быстро нагревалась, и Сергей Васильевич грел свои руки. Муфта эта производила на всех огромное впечатление».⁴¹

Слава и материальное благополучие, однако, не пошатнули в нем крепких основ гуманизма и патриотических чувств, стремления прийти на помощь своей Родине, оказавшейся в горниле Великой Отечественной войны. Известны случаи

³⁷ Ляхович А. «Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова как модель постисторического мироощущения. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/lyakhovich-paganini-rhapsody/>

³⁸ Демченко А. Сергей Васильевич Рахманинов: траектория творчества. URL: <https://www.musnotes.com/articles/Rachmaninoff/>

³⁹ Там же.

⁴⁰ Сергей Рахманинов. Жизнь в письмах. URL: <https://www.culture.ru/s/sergej-rahmaninov/>

⁴¹ Рахманинова Н.А. С.В. Рахманинов. URL: <https://senar.ru/memoirs/Rachmaninova/>

финансовой помощи композитора силам Красной Армии: направление гонораров от концертов, в которых он выступал, хотя физическое состояние самого Сергея Васильевича в то время уже было довольно тяжелым. Приведем цитату из письма С.В. Рахманинова главе концертного бюро Марксу Левину 19 ноября 1941 года: *«Дорогой мистер Левин. Имею удовольствие вместе с этим прислать чек на \$ 3920.29 на имя Виктора Федюшина, генконсула СССР (то есть подлежит выплате В. Федюшину). Насколько я понимаю, Вы перешлете эти деньги вместе с тремя другими чеками на сумму \$ 53.00, которые я дал Вам, — мистеру Федюшину из Русского консульства как наш дар пострадавшим в России. Пожалуйста, объясните мистеру Федюшину, что я оставляю на его усмотрение, какого рода медикаменты и другое оборудование и товары должны быть куплены на эти деньги, но я был бы очень благодарен, если бы все купленные товары были переправлены в Россию в качестве подарка от меня. Это единственный путь, каким я могу выразить мое сочувствие страданиям народа моей родной земли за последние несколько месяцев. Если это возможно, я хотел бы получить какое-нибудь подтверждение того, что эти товары достигли своего места назначения. Благодарю Вас за помощь в этом деле, остаюсь искренне Ваш Сергей Рахманинов»*.⁴² Приближавшееся празднование своего семидесятилетия в 1943 году композитор не мыслил в то время, когда Россия, пусть даже и советская, находилась в опасности.

Рахманинов сохранил в себе основы глубоко русского, верующего человека. В его музыке, особенно, первого периода творчества слышна так называемая «колокольность», близость мелодики произведений знаменному распеву и русскому песенному фольклору. «Колокольность» эта, как символ России, вполне объективно прослеживается в полнозвучной фактуре аккордов, плагальности оборотов, широте охвата регистров. Помимо этого, необходимо упомянуть и «Всенощную» – гениальное сочинение Рахманинова, выходящее за

⁴² Сергей Рахманинов. Жизнь в письмах. URL: <https://www.culture.ru/s/sergej-rahmaninov/>

пределы сугубо религиозного контекста и становящееся воплощением именно духовного, но при этом глубоко эмоционального переживания.

Честность, порядочность и ответственность — эти качества характеризуют облик Рахманинова не только как композитора, оставшегося верным своим идеалам, но и как человека. Его швейцарское имение «Сенар», названное по начальным слогам имен его самого и супруги Натальи, стало подобием уголка русской природы, где композитор мог насладиться тишиной и ностальгией по покинутой Родине. Среди его знакомых и друзей были известнейшие люди своего времени, причем не только музыканты – Федор Шаляпин, Игорь Стравинский, Владимир Горовиц и т.д., но и Чарли Чаплин, индийский магараджа Мизоре и многие другие. Рахманинову приходилось принимать участие и в светских мероприятиях, отдавая определенную дань этикету общения.

В современной парадигме начала XXI века жизнь Рахманинова выглядит весьма успешной в профессиональном и личностном плане, и только модус мысли человека того поколения, на которое пришлись Первая и Вторая мировые войны, революции, эмиграция, говорит о том, что полноценности бытия мешала все та же разлука с отчизной. Его финансовый достаток и материальные блага наглядно демонстрирует описание супругой Н.А. Рахманиновой его виллы под Нью-Йорком, принадлежавшей некогда киноартистке: «Дом этот стоял на горе, и с террасы был дивный вид на Лос-Анджелес и всю окрестность. При вилле был бассейн для купанья. В саду пальмы, цветы. В студии Сергея Васильевича стояли два рояля».⁴³

Все условия для того, чтобы жить и творить у Сергея Васильевича были, как имелись друзья и поддержка семейного очага, но все же тяжким бременем на душе композитора оставалась разлука с родной землей. Это подтверждается известным высказыванием композитора в 1934 году: «Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, не

⁴³ Рахманинова Н.А. С.В. Рахманинов. URL: <https://senar.ru/memoirs/Rachmaninova/>

остается желания творить, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний».⁴⁴

⁴⁴ Ляхович А. «Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова как модель постисторического мироощущения. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/lyakhovich-paganini-rhapsody/>

Занин Трофим Андреевич
преподаватель *Анна Сергеевна Жарова*
студент 4 курса специальности «Хоровое дирижирование»
ГБПОУ «Пермский музыкальный колледж», г. Пермь

ОБРАЗ РУССКОЙ ЖЕНЩИНЫ НА ПРИМЕРЕ СРАВНЕНИЯ «ТРЕХ РУССКИХ ПЕСЕН» С. В. РАХМАНИНОВА И ОПЕРЫ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА «КАТЕРИНА ИЗМАЙЛОВА»

Традиционно красота женщины являлась источником вдохновения для художников, писателей, поэтов и композиторов. Естество женщины – это сложный и, порой, запутанный мир тонких чувств и различных эмоций. Образ женщины часто встречается в искусстве, так как она являлась вдохновительницей и Музой многих творческих людей. У каждой эпохи был свой женский идеал, вся история отражается в том, как люди воспринимали женщину. Образ женщины в искусстве довольно многолик, противоречив, но, в первую очередь, этот образ опирается на чувства, эстетическое представление о женской красоте, являясь отражением времени, символом эпохи.

1920-30-е годы для истории нашего государства являются временем больших перемен — послереволюционная эпоха: становление советского строя, изменения в общественном сознании, коллективизация, сталинские репрессии. Новая власть на первых порах (особенно, в начале 1920-х гг.) снисходительно относилась к интенсивным композиторским поискам нового языка (в творчестве А. Мосолова, Н. Рославца, Л. Половинкина, Д. Шостаковича и др.). В целом, поощрялась и творческая деятельность композиторов классического направления, оставшихся в России и продолжавших работать в новых социальных условиях (Н. Мясковский, Р. Глиэр, А. Кастальский и др.), в то время, как многие крупные музыканты, воспитанные культурой Серебряного века, как известно, уехали за рубеж (в их числе были — И. Стравинский, С. Рахманинов, Н. Метнер, С. Прокофьев, А. Лурье и др.). Позже законы тоталитарной системы обусловили постоянный строгий контроль партийных органов за композиторской деятельностью и стремление подчинить само бытие советских композиторов решению идеологически определенных властью задач.

В творчестве целого ряда композиторов конца XIX и начала XX века – П. И. Чайковского, С. И. Танеева, А. Т. Гречанинова, С. В. Рахманинова, Д. Д. Шостаковича и др. был представлен образ русской женщины. На протяжении всей истории судьба русской женщины была нелегкой. Женщина, будучи физически более слабой, нуждалась всегда в защите, это делало возможным ее порабощение, главенство мужчины практически во всех сферах жизни. Такой уклад, когда муж — глава семьи, он всегда прав, – был совершенно привычен столетиями. Если он считал нужным женщину призвать к порядку, «поучить», то и применение физической силы тоже было возможным.

Считалось, что свадьба для девушки — это определенный рубеж, переход в иное состояние, она уходила в другой дом. Для замужней женщины начиналась другая жизнь. Женщина поселялась в доме мужа, носила его фамилию, становясь частью его семьи. Если супружество было счастливым — это было счастьем, но если нет — это становилось трагедией жизненной судьбы. Рассмотрим женские образы на примере сравнения произведений С. В. Рахманинова «Три русские песни» и Д. Д. Шостаковича «Катерина Измайлова».

В 1926 году С. В. Рахманинов, уже находясь за рубежом, пишет «Три русские песни», ставшие его последним хоровым произведением. Правда, замысел этого цикла возникает у композитора еще в России. «Песни» написаны на основе старинных русских мелодий и представляют собой симфонические картины с хором. Ведущая роль в этом сочинении принадлежит оркестру.

«В «Трех русских песнях» оказались словно сконцентрированы важнейшие стилевые новации, определяющие музыкально-художественный облик всех последующих, поздних сочинений композитора. Это касается и эмоционально-образной атмосферы, насыщенной всепроникающей тревожностью, и концептуальных масштабов воплощения темы трагедийности человеческого бытия, и принципиальной опоры на емкую, общезначимую,

надвременную музыкальную символичность цитат, конкретизирующих, уточняющих духовно-художественные координаты музыкальных идей».⁴⁵

Опера «Леди Макбет Мценского уезда» закончена Д. Д. Шостаковичем в декабре 1932 года. Повесть Н. С. Лескова, положенная в ее основу, посвящена изобличению и осуждению страшных нравов русского купеческого быта. «Либретто оперы, написанное Д. Шостаковичем в содружестве с А. Прейсом, сохраняя все достоинства повести Лескова, в то же время «переводит содержание этой последней в жанр высокой трагедии, или, вернее, «трагедии-сатиры», как композитор назвал свою оперу в 1934 году в беседе с ее первым постановщиком В. И. Немировичем-Данченко. Столь радикальная жанровая трансформация произведения явилась следствием его глубокого идейного переосмысления, потребовавшего введения в оперу совершенно новых ситуаций, сцен, действующих лиц, новой динамики, нового раскрытия образа главной героини».⁴⁶

Объединяет эти произведения образ русской женщины. Однако в опере Шостаковича «Катерина Измайлова» нам представлен довольно реалистичный облик купчихи, не любившей своего мужа, а в «Трех русских песнях» Рахманинова представлена женщина, которая находится в разлуке с мужем.

Но оба образа, с другой стороны, в определенной мере созвучны, ведь для женской природы вполне естественно стремиться к счастью, к единению с любимым, тяжело переживать разлуку с ним и томиться в несчастливом супружестве с нелюбимым. Если обратиться к нашим героиням, то можно отметить, что в браке они обе счастливы не были.

В «Трех русских песнях» Рахманинова ревнивый муж может и побить жену, поэтому она в страхе дожидается его. Подобная тема встречается в русских народных лирических протяжных песнях. В музыке композитор отражает это следующим образом: будучи мастером «сложнейших хоровых партитур, он

⁴⁵ Синявская Л.П. «Три русские песни» С. Рахманинова и их художественная идея. URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/53916/1/5-7525-0784-7_03_1999_02.pdf

⁴⁶ Панкратова В., Полякова Л. Опера Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»). URL: <https://www.belcanto.ru/katerina.html>

пишет две первые песни для одноголосного хора и лишь в последней использует эпизодически двух- и трехголосие. Это не случайно»⁴⁷. «Думается, что с глубоким смыслом сохранил он народную песню, как основу, в ее наиболее чистом, девственном неприкосновенном состоянии, Душа человека предстает здесь без прикрас и покровов пышного многоголосия, как непосредственно вырвавшееся из груди чувство», — пишет К. Б. Птица.⁴⁸

И действительно, песня в данном цикле становится смысловым драматургическим центром, вокруг которого развивается симфоническое действие. В изложении хора наблюдается сдержанность, которая сочетается с психологической углубленностью оркестра.

Первая песня «Через речку, речку быстру» – повествует о безвозвратно ушедшем счастье. По жанру представляет собой хороводную. С этим жанром в фольклоре тесно связан образ девичества, легкости и подвижности, возможной вариантности дальнейшей судьбы девушки. Но при этом мы слышим в музыке напряжение, ощущение тяжелого предчувствия придает оркестровое сопровождение, исполнение хоровой партии только басами. В воображении возникает картина сумеречного пейзажа. Наблюдается вариационность формы, хотя Л. П. Синявская называет ее куплетной⁴⁹. Вариационность, как принцип развития, довольно характерна для народных песен, органично согласуется с устной традицией ее бытования. Песня заимствована из сборника А. Лядова «Песни русского народа в обработке для одного голоса и фортепиано».⁵⁰

Вторая песня «Ах ты, Ванька» является лирической протяжной. Этот жанр уже может связываться с периодом супружества, сложной гаммой чувств и состояний. Слышится своеобразный монолог у партии альтов, полный тоски, плача. Сопровождение раскрывает различные стороны содержания: от бурного отчаяния до чувства обреченности. Ниспадающие попевки постепенно растворяются в однообразном движении.

⁴⁷ Соколова О. И. Сергей Васильевич Рахманинов, 2-е изд.. М.: Музыка, 1984. С. 121.

⁴⁸ Цит. по: Соколова О. И. Сергей Васильевич Рахманинов, 2-е изд.. М.: Музыка, 1984. С. 121.

⁴⁹ Синявская Л.П. «Три русские песни» С. Рахманинова и их художественная идея. URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/53916/1/5-7525-0784-7_03_1999_02.pdf

⁵⁰ Усова И. Хоровая литература. С. 87-88.

«Третья песня «Белилицы, румяницы вы мои», записанная В. Кручининим в Курской губернии, представляет собой плясовую. Композитор впервые услышал ее в Нью-Йорке в исполнении известной русской певицы Н. Плевицкой.»⁵¹

Драматическая сценка-монолог пронизана тягостным чувством. Тревожное ожидание ревнивого мужа, возвращающегося домой, передано в самом звучании произведения. В музыке слышатся и страх перед надвигающейся бедой и, вместе с тем лихость, бравада отчаяния. Здесь мы так же, как и в опере Д. Шостаковича «Катерина Измайлова», сталкиваемся с, казалось бы, несоединимым сочетанием веселого, бодрого жанра плясовой и душевного беспокойства, тягостности ощущения героини. Тихая скороговорка в хоре сменяется широкими ходами, акцентами, синкопами, динамическими взлетами. Остатное движение оркестра имитирует тот ли скачку, то ли щелканье плети. В среднем разделе — торопливый рассказ, здесь звучит и мечта о счастье, и понимание безнадежности мечты. Солирующая скрипка передает сладостные воспоминания, а в хоре слышна неумолимая скороговорка. Затем в оркестре появляется хлесткий ритм, как неотвратимый рок, от которого героине песни не уйти.

Нужно отметить, что композитор использует жанры лирической протяжной песни и плача. Эти жанры используются в свадебном обряде, особенно в его северной традиции. Считалось, что свадьба — это переход в иное состояние, для женщины начинается другая жизнь, обремененная заботой и ответственностью. Она ведет ее в доме мужа, становясь частью его семьи. В прежние времена брак был церковным, нельзя было просто уйти от мужа, разводов практически не было, а если изредка и встречались, то осуждались обществом. То есть, считалось, что супружество — это на всю жизнь, до гробовой доски. Поэтому женщина, образно говоря, проводила «в тереме» всю свою сознательную пору после девичества, не могла зачастую получать

⁵¹ Там же. С. 87-88.

образование, участвовать в общественной жизни, работать, зарабатывать деньги наравне с мужчиной, иметь самостоятельность.

В данном случае, женщина, как бы смиряется с тем, что ей суждено быть с ревнивым мужем, она не борется за свое счастье и свободу, а лишь тоскует, выбирает покорность.

Совершенно иная картина наблюдается в опере «Катерина Измайлова» Дмитрия Шостаковича. Замучившись однообразным бытом, скукой провинциальной жизни, купчиха Катерина Львовна Измайлова нашла утешение в интриге с наемным работником Сергеем. Но поскольку она не могла с ним соединиться, в отчаянии, она убила своего мучителя – свекра и стала соучастницей убийства мужа, которые вели себя по отношению к ней как хозяева, особенно свекр Борис Тимофеевич. Муж ее, Зиновий Борисович, предстает в опере фигурой слабой, несколько безвольной личностью, не соответствующей сильному духом облику героини.

Композитор показывает рельефно эти сцены, когда Борис Тимофеевич заставляет Катерину падать в ноги мужу перед его отъездом, или в сцене издевательства дворовых над Аксиньей, когда Катерина борется с Сергеем перед всей толпой, живой интерес их к развитию отношений Катерины и Сергея. Впоследствии, Катерина и Сергей были наказаны за свои преступления, они оба отправляются на каторгу.

Вначале в музыке мы наблюдаем речитативность и скороговорку в репликах Катерины, а хор дворни «Зачем же ты уезжаешь, хозяин» лицемерно играет горе, как бы насмехаясь.

Во второй картине разбушевавшаяся толпа работников в доме Измайловых язвит и злобно веселится. «Издевательство над Аксиньей» — проявление инстинкта разбушевавшейся толпы. Шостакович внятно показывает, как эта разнузданная масса людей себя ведет. Музыкальный язык представлен цирковыми, танцевальными, простенькими, уличными мотивчиками, которые с одной стороны «на слуху», а с другой, сложно представить, что эти мотивы можно преобразить — сделать их выразителями бездушной и гадкой толпы.

Бытовыми мотивами Шостакович обличает зло в мире, зло не только вселенское, но рождающееся в недрах быта. Затем появляется Катерина Львовна, ее ария «Много вы, мужики, о себе возмечтали» звучит гордо и неторопливо. Она возмущена отношением мужчин к Аксинье, дает отпор работникам.

В третьей картине звучит ария Катерины «Я в окошко однажды увидела» — замечательный образец преломления в оперном жанре русской лирической песни. Прекрасная, широкого дыхания мелодия опять возвращает нас к мелодике Рахманинова в «Трех русских песнях». Также в данной картине противопоставлены простосердечие Катерины и притворная обходительность Сергея, в музыкальной партии которого явно слышна пародия на опереточного тенора. Далее все звучит довольно напряженно. Катерина убивает свекра Бориса Тимофеевича и становится свидетелем и соучастником убийства мужа.

Четвертый акт (девятая картина) наделен чертами народной драмы. В начале и в конце его, завершая оперу, звучит скорбный хор каторжан, возглавляемый Старым каторжанином («Версты одна за другой»); мужественно-суровая мелодия этого хора близка аналогичным музыкальным образам М. П. Мусоргского. Тем же высоким драматизмом, вызывающим глубокое сочувствие и сострадание, проникнута партия Катерины: ее ариозо «В лесу, в самой чаще есть озеро» пронизано оцепенением отчаяния, это ощутимо в контуре мелодии, ее напряженно-трагическом тоне.

Наблюдаемая атмосфера насилия и кошмара стала фоном. Все человеческие реакции композитора, выраженные в музыке, связаны с феноменом несвободы и предопределенности жизни. «Протестуя против жестокости, насилия, лжи и лицемерия, бесстрашно обнажая суровую правду жизни, композитор еще раз напомнил о морально-этических основах человеческого общества и показал, что подавление личности и живого человеческого чувства калечит людей и толкает их на преступления. Вообще в героине композитор

видит прежде всего жертву аморального общества и аморального строя, и он осуждает это общество и этот строй».⁵²

В данном произведении образ женщины представлен как портрет сильной волевой натуры, которая восстает против порабощения и несправедливости. Она боролась за свое счастье любыми способами. Это своеобразный протест старым устоям жизни и отношения к женщине.

По словам дирижера Валерия Игнатьевича Платонова, в чьем исполнении прозвучали в Пермском оперном театре «Три русские песни» С. В. Рахманинова: «Женщина у Рахманинова — скорее жертва, а у Шостаковича — Катерина представлена воительницей, характер которой активно борется за себя»⁵³

Резюмируя все вышеизложенное, можно сделать вывод, что оба женских образа, у Рахманинова и Шостаковича объединяет тяжелая доля, непростая судьба. Однако каждая раскрывается с совершенно разных сторон. Немая женская покорность в произведении Рахманинова отсылает нас к эпохе прошлого, традиционного жизненного уклада. В музыке это находит отражение в обращении к русскому фольклору, народной песенности. Этот облик женщины обобщен, он складывался веками, поэтому и отображение его не индивидуализировано. Образ Катерины у Шостаковича — это своего рода символ нового времени, провозвестник эпохи XX века, прогрессивной мысли и развития общественного самосознания. Эта женщина уже не может быть безгласной, безучастной и покорной свидетельницей происходящего. Она сама становится творцом своей судьбы, не может смириться и с изменой Сергея (самоубийство вместе с каторжницей Сонеткой).

Воплощение нового типа женского образа потребовало и нового музыкального языка — с разнообразной мелодикой, выразительностью речитатива, широкой палитрой состояний, их отображением в партии оркестра.

⁵² Панкратова В., Полякова Л. «Опера Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»)». - URL: <https://www.belcanto.ru/katerina.html>

⁵³ Из личной беседы автора статьи с В. И. Платоновым 02.02.2023.

Моисеева Ксения Владимировна
преподаватель *Ольга Леонидовна Лифанова*
студентка 3 курса специальности «Хоровое дирижирование»
ГБПОУ "Пермский музыкальный колледж", г. Пермь

С. В. РАХМАНИНОВ. НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ

Формирование хорового стиля С. В. Рахманинова на примере произведения «Хор духов» из музыки к драматической поэме А. К. Толстого «Дон Жуан»

Имя великого русского композитора Сергея Васильевича Рахманинова, одного из самых ярких представителей «серебряного века» русского искусства, ассоциируется чаще всего с его знаменитыми фортепианными концертами и прелюдиями и в целом с фортепианным творчеством, кантатой «Весна» и произведениями на церковные тексты – «Всенощным бдением» и «Литургией св. Иоанна Златоуста».

Творческое наследие С. В. Рахманинова представляет собой ярчайшую и неотъемлемую часть русской культуры рубежа XIX - XX веков. Исследователи его творчества находят всё новые и новые произведения великого композитора. Рахманинов, как отмечали его коллеги и современники, был сухим, замкнутым, и только близкие знали его душевный строй, доброту и широту души, присущие русскому человеку. Он очень критично относился к своим произведениям. Многие из своих ранних сочинений композитор оставил без опуса, и поэтому мы и по сей день можем открывать неизвестные страницы его творчества.

Хоровая миниатюра «Хор Духов» была написана в промежуток с 1891 по 1894 годы. В каталогах, составленных исследователями творчества С. В. Рахманинова, она упоминается в числе ранних сочинений композитора наряду с ещё одним хором – «Песня соловья». Оба эти произведения незнакомы широкой слушательской аудитории. Отдавая дань неизвестным страницам творчества композитора, два знаменитых русских хормейстера Б. Тевлин и В. Полянский включили в свои рахманиновские программы наряду с известнейшими произведениями для хора раннее сочинение композитора «Хор Духов» из музыки к драматической поэме А. Толстого «Дон Жуан». Доподлинно неизвестно, была ли написана композитором

еще какая-либо музыка к поэме. Рахманинов использует оригинальный текст из пролога поэмы, который повествует о столкновении Духов, представляющих природу в её гармоническом единстве с Создателем и Сатаной. Спор идет о душе Дона Жуана.

Интерес молодого Рахманинова к этому тексту и воплощение его в музыке говорят о том, что впоследствии стало основной идеей его творчества, это «...путь души человека от мрака, безнадёжности и горя через общение с Высшим Миром к свету, любви и правде», – так писал о хоровой музыке С. В. Рахманинова в аннотации к двойному диску (альбому), посвящённому хоровому творчеству композитора, ярчайший представитель хорового движения России Б. Г. Тевлин⁵⁴. Записывая этот диск с Камерным хором студентов Московской консерватории, Тевлин называл хоровую музыку Рахманинова «звучащим космосом». Все эти черты можно найти и в «Хоре Духов».

Миниатюра олицетворяет воспевание прихода весны, наполненную экспрессией и жаром картину природы, погружённой в волнение. Произведение, несмотря на свою незаслуженную непопулярность, является прекрасным примером ранней стилистики Рахманинова и относится к периоду зарождения его стиля как такового.

Сам ранний период творчества Сергея Васильевича начинался под знаком позднего романтизма, усвоенного, главным образом, через стиль Чайковского (Первый концерт, ранние пьесы). Однако уже в Трио ре-минор (1893), написанном в год смерти Чайковского и посвящённом его памяти, Рахманинов даёт пример смелого творческого синтеза традиций романтизма, «кучкистов», древнерусской церковной традиции и современной бытовой и цыганской музыки.

«Уроженец Новгородской губернии, композитор с детства впитал в себя любовь к родным просторам, русской поэзии, к героическому прошлому своей страны, неоглядным ширям и далям полей, по которым гулял вольный ветер, к голубой синеве озёр и рек, и золочёным куполам Великого Новгорода, перезвонам

⁵⁴ Сергей Рахманинов. Хоровые сочинения / Камерный хор Московской консерватории, дирижер Б. Тевлин. М., 2003. 2 электрон. опт. диска (CD-ROM). Предисловие к двойному альбому (буклет).

церквей и монастырей. Новгородская древняя земля наполнила Рахманинова щедростью и вольностью русского человека, оттого у него было столь пламенное сердце и стихийный могучий талант. Любовь к природе и родному краю научила С. В. Рахманинова самому главному – пониманию божественной первоосновы мира. Не поняв черт характера русского гения, невозможно понять его музыки. Итак, душа композитора как русского человека была сформирована русской природой и наполнена глубокой верой в Создателя»⁵⁵.

На основе этого можно сказать о некоторых проявлениях в ранней музыке Рахманинова учения, носящего название «пантеизм». «Отождествление бога и мира» – именно то, что сквозит в интонациях такого знакового произведения, как «Хор духов». Само название уже говорит за себя. Написанное на текст отрывка из драматической поэмы Алексея Константиновича Толстого, произведение очень интересно своей идеей: Рахманинов показывает природу, её бескрайность и могущество с одной стороны, и весну, юную, звенящую, даже хрупкую – с другой.

На изложинах росистых,
На поверхности озёр,
Вдоль ручьёв и речек чистых,
И куда не кинешь взор,
Всюду звонкая тревога,
Всюду, в зелень убрана,
Торжествуя, хвалит бога
Жизни полная весна!

Как было отмечено выше, мистический план поэмы составляет спор о душе Дон Жуана и мироздании между Сатаной и Ангелами («небесными духами»), оборачивающийся христианской полемикой с гностицизмом.

В жизни Рахманинова это был первый и единственный «экспериментальный» шаг – написать музыку именно к драматической поэме, в которой хор играет лишь фоновую роль, а основное действие происходит на сцене. Но в хоровой культуре оно

⁵⁵ Чупахина Т. И. Духовные константы в творчестве С. В. Рахманинова // Вестник Омского университета. 2009. № 4. С. 36.

заслуживает внимания уже тем, что как нельзя точно передает черты формирующегося главным образом от романтизма стиля композитора.

Также с этой позиции можно увидеть много общего с таким масштабным произведением Рахманинова, как его Второй фортепианный концерт. Удивительно похожи главные темы, с которых начинается концерт и хоровая миниатюра, как будто один мотив продолжился в другом, развившись в другой тональности. Прослеживаются определённые интонации, присущие творчеству композитора. Следует отметить, что гармоническое, аккордовое изложение хоровых голосов миниатюры «Хор Духов» скрывает яркую мелодичность. Каждый голос партитуры в определенном моменте изложения является главной развивающей конструкцией. Молодой Рахманинов интересно и целесообразно использует тесситурные условия: помещая партию мужских голосов ниже первоначального звучания, композитор как бы расширяет звуковую палитру хора. С первых тактов произведения Рахманинов располагает альтовую партию ниже теноровой, именно этим сопоставлением подчеркивается просветленное звучание партитуры с первых тактов. Эти моменты делают исполнение ранней партитуры композитора не таким уж простым.

С точки зрения гармонии в «Хоре духов» можно отметить характерные для раннего Рахманинова малые минорные септаккорды, переходящие в увеличенное трезвучие (как будто колыхание на волнах), и после – закрепление в мажоре. Семантическая характеристика основной тональности, фа-мажора, – мужественный, при этом спокойный и почтительный, что, впрочем, полностью соответствует характеру текста. Описание пейзажа погружает в удивительное состояние неподвижности и безмятежности, которой нет предела. «Хор духов» – это дань уважения непостижимой гармонии природы и божественного начала, царящего над ней.

На волне подъёма русской культуры, её самобытности и вековой истории, музыка С. В. Рахманинова пользуется всё большей популярностью. К 150-летнему юбилею композитора его произведения включаются во множество концертов, открываются с новой стороны, обнаруживают неожиданные и смелые трактовки. Душа простого человека, рождённого своим временем и своей страной – это то, что

всегда старался донести до слушателей «самый русский композитор», и то, что продолжает жить благодаря ему на каждой странице его многогранного творчества.

Мясникова Елена Михайловна
преподаватель *Мария Николаевна Останина*
студентка 4 курса специальности «Теория музыки»
ГАПОУ «Кузбасский колледж искусств», г. Новокузнецк

РОЛЬ СУБДОМИНАНТЫ В ПРЕЛЮДИИ РАХМАНИНОВА

Сергей Сергеевич Рахманинов – один из гениальных отечественных композиторов конца XIX – первой половины XX века. Являясь также талантливым пианистом, он стал символом русской музыки во всем мире. Хотя музыке Рахманинова свойственно острое восприятие эпохи, лирическое начало в ней преобладает. Сочинения композитора известны каждому и ассоциируются с контрастными образами Родины: её могуществом, её стихийными силами и в то же время её просторными далями, чувствительной хрупкостью природы.

Творчество Рахманинова делится на три периода. В ранних опусах значительную роль сыграл музыкальный язык П. И. Чайковского. В зрелом периоде начинает прослеживаться индивидуальный стиль, который особенно ярко воплощается в Прелюдиях ор.23. В произведениях третьего (зарубежного) периода чувствуется собственная философия Рахманинова, его символика, гармонично смешиваются различные музыкальные элементы и стили.

Главными качествами рахманиновского языка являются мелодизм и распевность. Характерна весьма плотная фактура: в большинстве произведений она насыщена самостоятельными пластами и голосами, то выдвигающимися на первый план, то пропадающими в общих формах звучания. В области гармонии выделим одну из значительных черт музыки Рахманинова – преобладание минорного колорита. На его фоне ярко видна другая её особенность – главенство субдоминантовой сферы.

Именно в области гармонии Рахманинов проявил себя как композитор в большей степени, а специфика гармонического языка привлекает большое внимание слушателей и исполнителей. В настоящее время исследование творчества композитора переживает вторую волну, у молодых музыковедов

возникает особый интерес к изучению его гармонического стиля. В недавнем прошлом вопросы музыкального языка фортепианных прелюдий рассматривали такие авторы, как Т. С. Бершадская, В. Н. Брянцева, О. И. Соколова и другие.

Ольга Ивановна Соколова в своей монографии «Сергей Васильевич Рахманинов» касается мелодического языка фортепианных прелюдий op.23 (№ 2 B-dur, № 3 d-moll, № 4 D-dur, № 5 g-moll и № 6 Es-dur), а также проводит различные ассоциации с образами через фактуру. Более основательно вопрос гармонического языка первых шести прелюдий этого опуса обсуждает Татьяна Сергеевна Бершадская в своей статье «О гармонии Рахманинова». Вера Николаевна Брянцева группирует десять прелюдий op.23 по парам. Наподобие прелюдий Шопена, она анализирует две драматургические линии: «Пять драматических (минорных) прелюдий чередуются с пятью светлокрасочными (мажорными)»⁵⁶.

В статье «“Рахманиновский” аккорд: истоки возникновения», изданной намного позднее⁵⁷, рассматривается происхождение именной гармонии – «рахманиновской» субдоминанты из сочинений Моцарта, Листа, Шумана, а также её использование в ранних опусах Рахманинова. Кроме того, автор предлагает её различные трактовки. Первая из них – уменьшённый вводный терцквартаккорд, в котором вместо терцового тона используется кварта⁵⁸. Вторая трактовка – септаккорд IV ступени⁵⁹, в котором квинта септаккорда заменена увеличенной квартой. Этот аккорд также наиболее часто встречается в гармоническом миноре. В первом случае в качестве рахманиновской субдоминанты рассматривается один из главных септаккордов (VII7), во втором – один из побочных (s7).

Обобщая краткий обзор литературы, мы делаем вывод, что актуальность темы настоящей статьи выражается в слабой изученности не только

⁵⁶ Брянцева В. Н. Фортепианные пьесы Рахманинова. М.: Музыка, 1966. С. 97.

⁵⁷ Петухова С. А. «Рахманиновский» аккорд: истоки возникновения // Искусство музыки: теория и история. 2017. №17.

⁵⁸ Термин «вводный терцквартаккорд с квартой» был введён раньше другим музыковедом – В.О. Берковым, и в настоящее время используется в большинстве учебников по гармонии.

⁵⁹ Термин «субдоминантовый септаккорд» часто применяется для обозначения главного септаккорда II ступени.

гармонического, но и в целом музыкального языка последних четырёх прелюдий op.23. Это подтверждает Прелюдия op.23 № 7 с-moll, созданная после Второго фортепианного концерта. Несмотря на меньшую известность, Прелюдия № 7 заслуживает такого же пристального внимания, как другие миниатюры, её гармонический стиль не менее интересен.

Прелюдия написана в простой трёхчастной форме с серединой развивающего типа, динамической репризой и кодой. Первая часть представляет собой большой квадратный период из 32 тактов (16+16). Наподобие многих сочинений, здесь первая часть трёхчастной формы проводится на фоне тонического органного пункта. Середина продолжается 20 тактов. Реприза по структуре совпадает с первой частью. Коде отводится последние 7 тактов.

Пьеса имеет общие черты с прелюдийно-импровизационным жанром. Благодаря непрерывному фигурационному движению при весьма часто меняющихся динамических оттенках воплощаются «образы взволнованной стихии, сумрачной и тревожной»⁶⁰. Музыка этой Прелюдии напоминает постепенно разыгрывающуюся бурю. Фигурации выдержаны в духе Шопена и «насыщены выразительными мелодическими ходами – стонущими, мятущимися и мужественно-напевными, активно устремлёнными»⁶¹. Последние выходят на первый план в небольшой коде, которая завершается аккордовой фактурой⁶². Несмотря на завуалированные в общих формах движения аккорды и плотную фактуру, гармонический язык этой прелюдии весьма богат на аккорды субдоминантовой сферы.

Прежде всего, это *именная гармония Рахманинова VII43⁴* («рахманиновская» субдоминанта)⁶³. Мы придерживаемся первой её трактовки, сформулированную Петуховой: уменьшённый вводный терцквартаккорд с заменным тоном – квартой вместо терции. В музыке конца XIX века этот аккорд

⁶⁰ Брянцева В. Н. Фортепианные пьесы Рахманинова. М.: Музыка, 1966. С. 117.

⁶¹ Там же. С. 118.

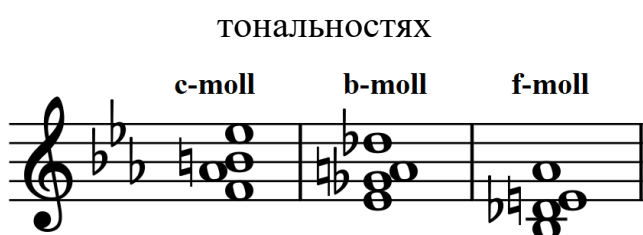
⁶² Поскольку эта Прелюдия написана после Второго фортепианного концерта, мы вправе провести аналогию с кодой его I части.

⁶³ VII43⁴ также встречается в творчестве Чайковского, Лядова, а также Скрябина. Но особо широко она употребляется именно в музыке Рахманинова.

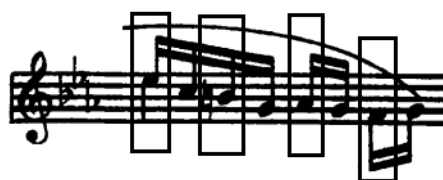
стал применяться как самостоятельный. Он имеет ярко выраженную субдоминантовую функцию не только потому, что строится на IV ступени, а потому, что энгармонически равен главному септаккорду субдоминантовой группы – II⁷ параллельного мажора. «Рахманиновская» субдоминанта встречается только в миноре, преимущественно используется в плагальном обороте на тонике и разрешается почти всегда непосредственно в тоническое трезвучие с ведением баса на кварту вниз, иногда в тонический сектаккорд. В свою очередь Т. С. Бершадская весьма своеобразно трактует этот аккорд, обозначая в нём три функции: «Септаккорд VII ступени сам по себе совмещает признаки доминанты и субдоминанты, включение же в него тонической терции приводит к совмещению в одном аккорде признаков всех трёх функций лада»⁶⁴.

Основной вариант ведения VII⁴³ в t53 мы наблюдаем в Прелюдии c-moll. Однако Прелюдия открывается внутрифункциональным разрешением VII⁴³: таким образом, аккорд входит в цепочку диссонирующих аккордов (VII⁴³ – D2). Находясь между тонической и доминантовой функцией, VII⁴³ выполняет функцию субдоминантовую⁶⁵. Кроме того, VII⁴³ встречается и в обратном движении функций – от D7 к t (D7 – VII⁴³ – t).

Схема 1. VII⁴³ в различных



Пример 1. Экспозиционная часть, 2 такт



Внутри первого предложения мы наблюдаем интересную трактовку «рахманиновской» субдоминанты. При отклонении в тональность f-moll через D65 появляется VII⁴³ по b-moll (ssVII⁴³ по f-moll). Такой своеобразный эллипсис резко нарушает классическую функциональную логику t–s–D–t:

⁶⁴ Бершадская Т. С. О гармонии Рахманинова // Русская музыка на рубеже XX века. Л.: Музыка, 1966. С. 155.

⁶⁵ Первая часть – 2 такт (c-moll, пример 1), 6 такт (b-f, пример 2), 10 такт (c); середина – 33 такт (c-moll, доминантовый органнй пункт), 41 такт (f-moll, пример 3); реприза – 52 такт (c-moll); кода – 154 такт (c-moll).

Пример 2. Экспозиционная часть, 6 такт



По f-moll этот аккорд может быть представлен и в виде VIIн7 с пониженными терцией и квинтой, II и IV ступенями (es-ges-a-des = es-ges-heses-des).

Во втором предложении VII43⁴ становится связкой между параллельными тональностями – c-moll и Es-dur. Он выполняет функцию параллельно-ладовой переменности, типичную для русской музыки в целом. VII43⁴ переосмысливается в свой первоначальный субдоминантовый вариант II7 с последующим разрешением в IIIб.

Преобладающая тональность середины простой трёхчастной формы – f-moll. VII43⁴ входит в плагальный оборот на S и разрешается в Sб с плавным ведением баса (см. Пример 3). В преддыкте перед репризой (на доминантовом органном пункте c-moll) в 50–52 тактах тоническое трезвучие Es-dur переходит в VII43⁴ по основной тональности. Именной аккорд разрешается в тонику в мелодическом положении примы. В 52 такте III ступень (кварта вместо терции и тоника параллельного мажора) является показателем именно этого аккорда: если её исключить, то середина окончилась бы стандартным доминантовым нонаккордом (g-h-f-as).

В плагальном завершении Прелюдии как отголосок экспозиционной части вновь появляется ssVII43⁴ – VII43⁴ по f-moll без разрешения в местную тонику. Аккорд ssVII43⁴ переходит сразу в t основной тональности.

Вводный терцквартаккорд с квартой участвует в *периодических отклонениях в тональность субдоминанты* (f-moll), которые становятся ещё одной особенностью гармонического языка Рахманинова. Более ярко они выражены в среднем разделе. Местоположение VII43⁴ закономерно перед стандартной побочной доминантой и местной тоникой (D43/s – s):

Пример 3. Середина, такты 41–42

Разрешение VII2 здесь нестандартно: вместо положенного s64 появляется s53. Такой переход VII2 в s53, а также вся цепочка отклонений естественно оказали своё влияние на дальнейшее развитие в Прелюдии.

Впоследствии в репризе возникает более сложный вид отклонения внутри тональности f-moll – через полный оборот: побочную субдоминанту II7 и побочную доминанту D43. Диссонирующие аккорды стандартно переходят из одного в другой, минуя VII65. Однако разрешение D43 нетривиально: вместо t53 f-moll следует его VI6. Таким образом, это отклонение представляет собой эллиптический прерванный оборот:

Пример 4. Реприза. 64 такт

Особенность этого прерванного оборота – разрешение в VI степень обращения D7, а не его основного вида, что является отступлением от классической нормы. Несмотря на то, что субдоминанта в основном виде здесь не появляется, сектаккорд VI ступени как слабая субдоминанта ещё больше подчеркивает плагальность данного отклонения и репризы в целом.

В репризе и коде мы наблюдаем третью черту музыкального языка Рахманинова – *редкие аккорды S группы и движение по её аккордам*. Нонаккорд второй ступени появился гораздо позже доминантового и часто использовался в творчестве французского композитора К. Дебюсси. В Прелюдию Рахманинов

вводит абсолютно новый вид нонаккорда – S9. Нонаккорд IV ступени представляет собой большой минорный нонаккорд (большая нона и минорное трезвучие, или м.3–б.3–м.3–б.3). Его строение имеет сходство с П9 в параллельном мажоре. В репризе Прелюдии S9 нарушает классическое следование функций t–s–D–t, так как расположен между аккордами D-группы – D7 и D9 (D7 – S9 – D9). После яркого представителя доминантовой группы (D7) идёт весьма слабая субдоминанта (S9, f-as-c-es-g), в состав которого входит тоническое трезвучие:

Пример 5. Реприза

Такт 76
D7

Такт 79
S9

Такт 81
D9

Кроме диатонической субдоминанты, в Прелюдии также появляются и альтерированные аккорды S-группы. Среди них – трезвучие и секстаккорд II низкой ступени. В частности, они входят в цепочку из других аккордов S-группы и закономерно находятся перед доминантовым трезвучием, имея наиболее сильное полутоновое тяготение:

Пример 6. Реприза. Трезвучие и секстаккорд II низкой ступени

-II6 -II53 D Кд.

Несмотря на многочисленные отступления от классической нормы следования гармонических функций, Прелюдия завершается её восстановлением (Т6 – П7 – D7 – Т). Помимо цепочки аккордов S-группы также возникают аккорды с участием IV повышенной ступени: DDVII7 открывает зону завершения пьесы и

переходит путём дезальтерации в П65. Далее следует плагальное разрешение в мажорный Т6 и эллиптический оборот D43/II – П7:

Пример 7. Кода

DDVII7 П65 Т6 D43/II П7 D7 T

Согласно замыслу композитора, Прелюдия завершается торжественно. Отсюда появление тоники одноимённого мажора (Т6 и Т в С-dur) вместо первоначальной минорной тоники.

Анализируя ранее упомянутые музыкальные средства, в Прелюдии с-moll мы находим ещё один довольно интересный элемент гармонического языка Рахманинова, представленный в более крупном плане – это *сопоставление и различные виды модуляции*. Уже в экспозиции сопоставляются тональности 2-й степени родства: с-moll и b-moll. Это сопоставление предвосхищает частое появление в репризе тональности второй низкой ступени – Des-dur, также 2-й степени родства и параллельной b-moll.

Аналогично первому предложению экспозиционной части, в начале репризы сопоставляются разноладовые тональности второй степени родства – Es-dur и b-moll:

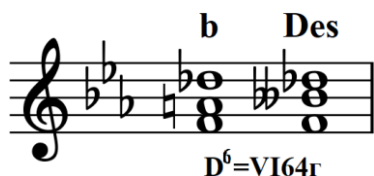
Пример 8. Реприза, 1 предложение, 55 и 57 такты

Es-dur b-moll

Плавность такого сопоставления создаётся кварто-квинтовым соотношением тоник, в отличие от более резкого секундового соотношения с-moll и Des-dur. В

этом же разделе представлена энгармоническая модуляция через Ув53: в b-moll – Ув6 (D⁶ f-a-des), в Des-dur этот аккорд переосмысливается в виде Ув64 с энгармонической заменой квинтового тона (VI64 f-heses-des):

Энгармоническая модуляция через
увеличенное трезвучие. Схема

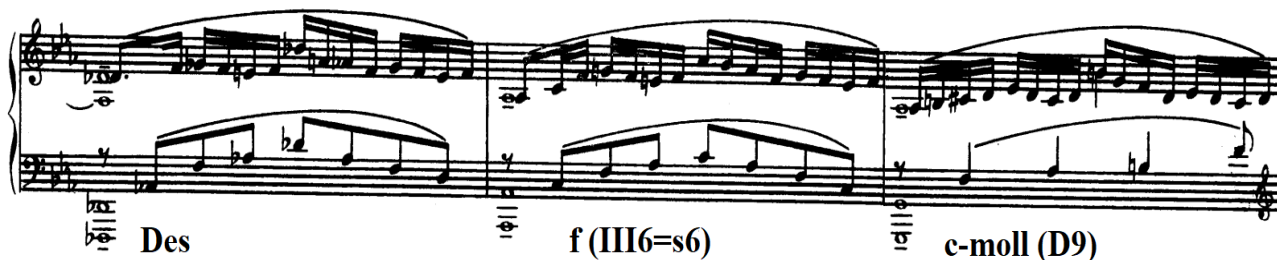


Пример 9. Реприза, 58 такт



В качестве «закругления» Прелюдии Рахманинов выбирает постепенную модуляцию из Des-dur в c-moll посредством общего секстаккорда f-moll. В Des-dur он является III6, а в c-moll он приравнивается к s6:

Пример 10. Реприза, такты 59–61



Обобщая гармонический анализ Прелюдии № 7, мы подтверждаем, что цикл прелюдий ор.23 занимает особое место среди фортепианных произведений Рахманинова и выявляет новые грани творчества композитора. К началу XX века Рахманинов обрел черты зрелого гармонического стиля, которые в дальнейшем будут претворены в его лучших сочинениях центрального и позднего периодов творчества.

Роль субдоминанты в Прелюдии имеет огромное значение. В данной пьесе именная гармония VII43⁴ оказалась не единственным элементом самобытного музыкального языка Рахманинова: плагальность преобладает как на уровне тонального соотношения внутри гармонических оборотов, так и внутри более крупных построений. Так, в данной пьесе выделяется ряд гармонических

находок:

1. Сопоставление тональностей II степени родства, которые являются по отношению к главной тональности двойной субдоминантой: c-moll и b-moll, c-moll и Des-dur, Es-dur и b-moll. Поэтому вводный терцквартаккорд с квартой используется не только в основном виде, но и в виде редкой гармонии ssVII43⁴, что ещё больше усиливает субдоминантовость прелюдии. Также Рахманинов употребляет кварто-квинтовое сопоставление далёких тональностей, но избегает классических кварто-квинтовых соотношений в разделах формы.

2. Эллиптические обороты и отклонения с участием аккордов S-группы и прерванные кадансы, внедрение нового нонаккорда – S9, а также использование различных видов модуляций – постепенной и энгармонической.

Овчинникова Татьяна Алексеевна

бакалавр 4 курса

Шарма Елена Юрьевна

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры академического пения

АНО ВО «Институт современного искусства», г. Москва

ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА: НИНА КОШИЦ И СЕРГЕЙ РАХМАНИНОВ

Не секрет, что анализ, обобщение и систематизация исполнительского наследия выдающихся певцов прошлого становится сегодня как никогда актуальным, особенно в контексте постоянного повышения требований к профессиональному мастерству академических вокалистов, где одним из важнейших факторов выступает осмысление наследия русской школы пения, а также путей ее дальнейшего развития.

Между тем, опыт большого количества отечественных вокалистов первой половины XX столетия, заставших, кстати, начало эпохи звукозаписи, до сих пор остается малоизученным. И это, несмотря на то, что грамзаписи тех лет, какими бы несовершенными они ни были, позволяют составить исчерпывающее представление о ключевых особенностях их исполнительского стиля: организации ритмики (и, как следствие, организации музыкального времени), динамических нюансах, фразировке и др..

Особый интерес в этом смысле представляют артисты, непосредственно общавшиеся с композиторами, а порой и выступавшие в качестве адресатов конкретных вокальных произведений. Среди них – Нина Павловна Кошиц (1892–1965) – одна из ведущих представительниц русской классической певческой школы начала XX века. Напомним, что она была не только оперной примадонной, но и тонким интерпретатором, как русской, так и зарубежной камерно-вокальной лирики.



Рис. 1. Н. П. Кошиц и С. С. Прокофьев (1917–1918).

Фотография из фондов Российского национального музея музыки⁶⁶.

Неслучайно ее фигура сегодня привлекает внимание, прежде всего, с точки зрения аутентичности авторского высказывания известных композиторов, таких как Н. К. Метнер, С. С. Прокофьев и С. В. Рахманинов, которые не только посвящали ей свои опусы, но и лично аккомпанировали певице на концертах⁶⁷. Любопытно, что именно знакомство Н. П. Кошиц с Сергеем Васильевичем привело к появлению его наиболее зрелого вокального цикла «Шесть романсов» (ор. 38), который был создан для нее и ей же посвящен.

Известный советский дирижер А. Б. Хессин в этой связи вспоминал: «Бывают особенно яркие художественные впечатления в жизни каждого человека, и к ним я отношу концерт, в котором пела Н. Кошиц и аккомпанировал Рахманинов. <...> В ее исполнении была разлита исключительная теплота и задушевность, а в голосе было столько обаятельной красоты, столько нежности в тембре. Все эти качества сочетались с редкой технической законченностью и большим художественным чутьем. Ее передача трогала простотой, искренностью и непосредственностью. Кошиц была далека от всякой театральности, ее пение было живым творчеством, голосом души. Я редко встречал исполнителей со столь непосредственным **ощущением**

⁶⁶ Фотография из открытого источника. URL: <http://www.muzcentrum.ru/radio-old/programs/expomusic/30187-v-efire-ekspomuzika-sergej-prokofev-i-nina-koshits> (дата обращения: 28.01.2023).

⁶⁷ Сохранились также грамзаписи романсов А. Т. Гречанинова в исполнении Н. П. Кошиц, где ей аккомпанировал сам автор.

композиторской мысли (выделено нами – *Е.Ш.* и *Т.О.*). В этом отношении исполнительское творчество Кошиц было до известной степени родственно Федору Ивановичу Шаляпину. В пении обоих текла непосредственная жизненная струя. Я бы сказал, что они артисты одной категории»⁶⁸.

Очевидно, что в лице Нины Павловны композитор нашел своего «идеального исполнителя». Действительно, у того же автора далее читаем: «Сколько теплоты, упоительной нежности и тихой грусти было вложено ею и Рахманиновым в исполнение романсов “У моего окна”, “Сон”, “Здесь хорошо”; как чудесно были спеты “Не может быть”, “Вчера мы встретились” и “Отрывок из Мюссе”, проникнутые тонким драматизмом; какой новизной дышала серия новых романсов Рахманинова: “Ночью в саду”, “К ней”, “Маргаритки”. Этот памятный вечер поистине покорила публику художественным ансамблем двух первоклассных артистов: какие-то еле уловимые краски в голосе Кошиц, необходимые для передачи тончайших душевных переживаний, сливались с вдохновенным аккомпанементом Сергея Васильевича»⁶⁹.

Обращаясь к личности Н.П. Кошиц, отметим, что своему мастерству она обязана, прежде всего, известному педагогу Умберто Мазетти, преподававшему в Московской консерватории⁷⁰ и воспитавшему блистательную плеяду отечественных исполнителей, гармонично сочетавших в своем творчестве итальянскую певческую школу с интонационными, тембровыми и артикуляционными особенностями русской вокальной традиции⁷¹. Следует упомянуть также и знаменитую певицу Фелию Литвин, у которой Нина Павловна впоследствии совершенствовалась в Париже.

Неудивительно поэтому, что многогранный талант Нины Павловны ярко проявился и на оперной сцене. Основная часть ее недолгой оперной карьеры в

⁶⁸ Хессин А. Б. Из моих воспоминаний. М.: Всерос. театр. о-во. 1959. С. 170–171.

⁶⁹ Там же. С. 171.

⁷⁰ Н. П. Кошиц окончила консерваторию по двум классам – сольного пения (У. Мазетти) и фортепиано (К. Н. Игумнов). Известно также, что она брала уроки композиции у С. И. Танеева и даже сама сочиняла романсы.

⁷¹ Напомним, что наряду с Н. П. Кошиц, класс У. Мазетти окончили такие певицы как В. В. Барсова, Н. А. Нежданова, Н. А. Обухова и др.

России⁷² пришлось на театр Зимина, в хорошем смысле соперничавший с императорскими театрами. Обратимся к воспоминаниям М.И. Жарова, который в молодости служил в опере Зимина статистом и был непосредственным свидетелем ее выступлений: «Долгое время нашей общей любимицей (статистов – *Е.Ш.* и *Т.О.*) была великолепная певица Нина Павловна Кошиц, которая, к сожалению, быстро сошла с горизонта русской оперы. Наделенная замечательным талантом, необыкновенно красивая, она пела Татьяну и Лизу с какой-то особой лиричностью и изяществом. У нее был проникновенный голос, и, несмотря на свою комплекцию, она держалась на сцене легко, свободно, даже я сказал бы, элегантно, и ее лицо передавало тончайшие оттенки чувств. Она была лучшей исполнительницей Рахили в опере “Жидовка”⁷³»⁷⁴.



Рис. 2. Н. П. Кошиц в роли Рахили в опере Ф. Галеви «Жидовка» («Дочь кардинала»).
Фотография из личного архива Т. А. Овчинниковой.

⁷² Как известно, после революции Н.И. Кошиц эмигрировала в США.

⁷³ Опера Ф. Галеви, в советское время была известна под названием «Дочь кардинала».

⁷⁴ Жаров М. И. Мои встречи с временем и людьми. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА. 2006. С. 21–22.

Сохранилось также свидетельство о ее выступлении с ариями из опер Н. А. Римского-Корсакова («Млада») и С. В. Рахманинова («Франческа да Римини») в одном из симфонических концертов А. И. Зилоти в Мариинском театре: «Артистка зарекомендовала себя превосходной исполнительницей избранных ею пьес, – пишет журнал «Театр и искусство» за 1916 г. – Сильный голос, отличный по красоте и ровности тембра, редкостная музыкальность, ясная дикция, одухотворенная фразировка, – все эти достоинства исполнения обеспечили артистке настоящий художественный успех»⁷⁵.

Наглядным доказательством высочайшего уровня ее мастерства как оперной певицы является записанное на грампластинку и выпущенное в США под известным лейблом «Victor Red Seal Records»⁷⁶ (Камден, Нью-Джерси, 1928), «Ариозо Ярославны» из первого действия оперы А. П. Бородина «Князь Игорь», дирижер – М. Рейболд⁷⁷. (На американской версии этикетки ошибочно указано название «Плач Ярославны» из первого действия, который звучит, как известно в действии четвертом)⁷⁸.

Осуществленная на недостаточно совершенной аппаратуре того времени, указанная запись, тем не менее, дает возможность услышать важнейшие темброво-артикуляционные и динамические характеристики певческого голоса Нины Павловны: чистота тембра, его предельная яркость, впечатляющие динамические градации, гибкость голосоведения и т.д. Как известно, в ариозо присутствует несколько напряженных динамических точек, в которых партия Ярославны переходит в высокую тесситуру. И здесь обращает на себя внимание легкость, с которой исполнительница преодолевает имеющиеся трудности: в ее голосе не ощущается ни малейшего «надрыва». Интересно также, что усиление громкости певческого голоса Н.П. Кошиц оказывается как бы тождественным усилению его тембровой яркости.

⁷⁵ Н. М-в. (Малков Н.П.) 1-й абонементный концерт Зилоти. Театр и искусство. 1916. № 42. С. 843.

⁷⁶ Лейбл принадлежал считавшейся крупнейшей и самой престижной в мире звукозаписывающей компании в своем роде «Victor Talking Machine Company», обратившей на себя внимание в сфере записей классической музыки, благодаря переизданию в США записей Э. Карузо (1903).

⁷⁷ Бородин А. П. «Плач Ярославны» из оперы «Князь Игорь». Исполняет Н. П. Кошиц. Сайт Russian-Records.com. URL: https://mail.russian-records.com/details.php?image_id=37833&lng=ru (дата обращения: 28.01.2023).

⁷⁸ Ариозо записано со значительными купюрами.

Отметим, что, несмотря на то, что в трактовке Нины Павловны ариозо звучит достаточно свободно в ритмическом отношении (*rubato*), его темпоритмическая симметрия остается предельно ясной. Вкупе с рельефными динамическими оттенками это дает выразительную драматургию, воплощающую самый разнообразный комплекс эмоций, определяемый художественным образом – от отчаяния и скорби по пропавшему супругу (кульминация), до тихого завершающего вздоха на предельном *pianissimo* (заключительный раздел).

Однако, несмотря на то, что данное исполнение отличается крайней эмоциональностью, это не мешает драматургии музыкального повествования быть почти «математически» выверенной. Подобное мастерство, безусловно, свидетельствует о высочайшем уровне актерской и вокально-технической подготовки певицы. Действительно, парадоксальным образом Н. П. Кошиц демонстрирует здесь не только владение спецификой русской оперной школы с ее интонированием, яркими контрастами и отчетливой, твердой артикуляцией, но также «итальянскую» легкость и «полетность» звучания голоса.

Что касается камерных записей, то в них Нина Павловна не менее ярко обнаруживает и чувство стиля, и понимание особенностей исполнения камерно-вокальной музыки. В частности, сохранилась достаточно поздняя запись романса С. В. Рахманинова «Сирень» (около 1940) на стихи Е. А. Бекетовой из цикла «Двенадцать романсов» (Op. 21)⁷⁹, в которой в качестве студийного аккомпаниатора выступил известный американский пианист и композитор С. Догерти. Певица показывает здесь очень тонкое обращение с выразительными возможностями своего голоса в строгом соответствии с рамками жанра. К примеру, заметно сужая свой динамический диапазон, она, не «теряет» ни тембровых и динамических контрастов, ни яркости звучания. Обращает на себя внимание и то, как на фразе «*На душистых кистях*» певица в очень тихой динамике обозначает тембр только в начале повествования, а дальше на

⁷⁹ Рахманинов С. В. «Сирень» из цикла «Двенадцать романсов» op. 21. Исполняет Н. П. Кошиц. Видеохостинг Youtube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3v0knrfmxZo> (дата обращения: 28.01.2023).

филировке, ее звукоизвлечение начинает напоминать как бы нежный отголосок яркого начала, причем между самими слогами возникают паузы. За счет подобного подхода лирический образ героини на контрасте с предшествующими, очень яркими в динамическом отношении фразами, становится чрезвычайно проникновенным, заставляющим слушателя максимально концентрировать внимания на каждом оттенке данной миниатюры.

«Какие данные у Кошиц для камерной певицы?» – задавался вопросом известный критик Л. Л. Сабанеев в 1916 г. И, отвечая на свой вопрос, писал: «Прежде всего, ее редкая музыкальность; ее чувство фразы; ее внутренняя культурность, аристократизм чувства, чуткость к полутонам настроений и к яркому, мощному в равной мере»⁸⁰.

Кстати, в указанное время Нина Павловна находилась в начале профессиональной карьеры, т.к. прошло лишь три года с момента окончания ей Московской консерватории, но уже тогда она обратила на себя внимание музыкальной общественности. К примеру, другой, не менее известный критик – Ю. Д. Энгель – отмечал ее чрезвычайную музыкальность. «Не только привитая (музыкальность – *Е.Ш.* и *Т.О.*), но своя, врожденная, – сквозит во всем, что поет г-жа Кошиц» – отмечал он⁸¹. В свою очередь, Ю. В. Келдыш прямо утверждает, что «по своим данным и артистическому темпераменту Кошиц была типично “рахманиновской” певицей. Поэтому ее ансамбль с композитором оказался таким цельным, законченным и художественно впечатляющим»⁸².

Совместный концерт указанных исполнителей в Москве (1916) это еще раз наглядно продемонстрировал. Вот, что о нем, в частности, писал тот же Л. Л. Сабанеев: «Я считаю, что выбор Рахманинова был правилен: трудно найти более подходящую исполнительницу как по редкой музыкальности, по огромному художественному такту, так и по силе экспрессии, которая местами потрясает, заставляя догадываться многих, что в ее лице мы имеем дело с

⁸⁰ Сабанеев Л. Л. Музыка в Москве. Хроника журнала «Музыкальный современник». 1916. № 15. С. 29.

⁸¹ Энгель Ю. Д. 1916. «Вечер песни» Нины Кошиц. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке 1898–1918. М.: Сов. композитор. 1971. С. 433.

⁸² Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М.: Музыка. 1973. С. 405.

художественной величиной первого ранга. Вместе с исключительным по красоте аккомпанементом Рахманинова ее исполнение составило редко встречающуюся полноту художественного образа»⁸³.

Отметим, что в качестве одной из причин творческой близости С. В. Рахманинова и Н. П. Кошиц, на наш взгляд, следует рассматривать не только безупречное ансамблевое взаимодействие, но и их яркую исполнительскую индивидуальность. Так, если мастерство певицы было основано на присущем ей гармоничном сочетании различных вокальных традиций, то в композиторском искусстве С. В. Рахманинов «явился достойным наследником и продолжателем великих классических мастеров русской музыки от Глинки и Даргомыжского до Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева и Глазунова. Широко и разносторонне усвоив наследие своих предшественников, он самостоятельно, творчески развил его, обогатил новыми достижениями, нашел, свежие, оригинальные средства для того, чтобы правдиво и ярко воплотить образы современной ему действительности, строй чувств и переживаний его современников»⁸⁴. Все это взаимно обогащало их исполнительскую палитру и способствовало полнейшему раскрытию сущности исполняемых произведений.

Не менее значимой составляющей в данном тандеме явился также пианистический талант Сергея Васильевича. Действительно, по утверждению того же А. Б. Хессина: «Как пианист с редкими, исключительными пианистическими качествами, Рахманинов представляет совершенно выдающееся явление. Обладая громадным темпераментом и могучим тоном, он способен был покорить и увлечь любую аудиторию. Его исполнение, технически безупречное, ясное и четкое, отличалось простотой и искренностью, а над всем властвовал стальной ритм. Сила его содержательного, насыщенного и сочного звука производила незабываемое впечатление»⁸⁵.

⁸³ Л. С. (Сабанев Л. Л.) Вечер романсов Рахманинова. Новости сезона. 1916. № 3310. С. 4.

⁸⁴ Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. С. 14.

⁸⁵ Хессин А. Б. Из моих воспоминаний. С. 170.

Как видно из приведенных цитат, С. В. Рахманинов-пианист во многом очень близок Н. П. Кошиц-певице: им обоим была свойственна как простота и искренность высказывания, так и высочайшее техническое мастерство. Рассуждая об исполнительском стиле С. В. Рахманинова, В. П. Чинаев выделяет следующую интересную особенность: «Торможения, шатания, оттяжки темпа, расслабления и напряжения динамики, ритма – и во всем влечение к крайностям»⁸⁶. Поэтому еще одним объединяющим элементом для двух художников являлась предельная исполнительская свобода, которая, как известно, отличает только музыкантов очень высокого уровня. Не случайно поэтому, что и упомянутый вначале данной статьи совместный концерт пианиста и певицы не стал в этом смысле исключением и «поистине покорила публику художественным ансамблем двух первоклассных артистов: какие-то еле уловимые краски в голосе Кошиц, необходимые для передачи тончайших душевных переживаний, сливались с вдохновенным аккомпанементом Сергея Васильевича»⁸⁷.

Таким образом, отмечая очевидную созвучность исполнительских принципов Н. П. Кошиц и С. В. Рахманинова, послужившую успешности их недолгого, но такого «резонансного» творческого союза, подчеркнем необходимость изучения практически забытого сегодня, но несоизмеримо ценного музыкального наследия певицы, которое позволяет максимально точно приблизить нас к пониманию замыслов гениального композитора.

⁸⁶ Чинаев В. П. Пианизм Рахманинова: к вопросу о стилевой идентичности // Материалы конференции «Рахманинов и XXI век: Прошлое и настоящее. К 140-летию со дня рождения С.В. Рахманинова. МГК имени П.И. Чайковского. – 18–20 апреля 2013. М.: МГК имени П.И. Чайковского. С. 181.

⁸⁷ Хессин А. Б. Из моих воспоминаний. С. 171.

Рябкова Маргарита Олеговна
преподаватель *Лариса Анатольевна Юркова*
студентка 4 курса специальности «Хоровое дирижирование»
ГБПОУ «Пермский музыкальный колледж», г. Пермь

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИДЕЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ТРАКТОВКА ПРОИЗВЕДЕНИЯ С. В. РАХМАНИНОВА «ТРИ РУССКИЕ ПЕСНИ»

Кантата «Три русские песни» – уникальное произведение. Рахманинов не любил цитировать народные песни, его музыка близка русскому народу. Для Ю. Энгеля в данном аспекте Рахманинов соприкасается со Скрябиным: «Творчество обоих чуждо связи с народной русской песнью, чуждо так называемого «русского склада», столь характерного для целой эпохи в родном искусстве»⁸⁸, хотя и с оговоркой: «всё же в музыке Рахманинова, как и в музыке Чайковского, сильнее чувствуется связь с родной страной, с её общим обликом, духом, переживаниями»⁸⁹.

Замечательное произведение С. В. Рахманинова «Три русские песни» для Большого симфонического оркестра и хора вместе с «Симфоническими танцами», четвертым концертом для фортепиано и третьей симфонией относится к последнему периоду творчеству композитора.

Сочинение было начато еще в России в 1917 году, но прекратилось в связи с эмиграцией и последующим творческим кризисом Рахманинова. Продолжено сочинение было в 1923 году. Завершено и исполнено оно было лишь в 1927 году в Филадельфии. В России впервые исполнено в 1934 году. Посвятил свое сочинение Рахманинов известнейшему дирижеру Леопольду Стоковскому.

«Три русские песни» написаны на подлинно русские темы, предложенные композитору Б. В. Асафьевым. В тематической основе каждой из трёх частей кантаты лежит подлинная русская народная песня, излагаемая в куплетной форме, где напев подвергается лишь незначительным изменениям. Эта

⁸⁸ Энгель Ю. Д. Глазами современника: избр. статьи о рус. музыке 1898-1918. М.: Сов. Композитор, 1971. С. 261.

⁸⁹ Там же.

куплетная форма составляет композиционный стержень всех частей сочинения, что, в целом, соответствует принятому в классических обработках композиционному типу.

Испокон веков в песне изливалась душа русского народа. Это форма складывалась веками, в ней сдержанно, нередко в виде отвлеченных аллегорий, находили выражения переживания человеческой личности. Исконный народный обычай обращения к песенному творчеству в моменты наиболее тяжелых душевных кризисов привлек к себе и Рахманинова. Не случаен выбор композитором именно этих песен: каждая из них является своеобразным шедевром в смысле насыщенности содержания, высказанного в сдержанных, лаконичных выражениях. Все три песни глубоко драматичны: композитор нашел возможность дальнейшего углубления и драматизации из образов силой переполнявшего его мрачного вдохновения.

В своем художественном замысле Рахманинов обнаруживает глубокое понимание значения песни в творчестве истинно русского композитора. Песня действительно становится языком его души, стремление к излиянию своих наболевших чувств не закрывает от него чудесный путь к тому через родную песню. Он использует в двух первых песнях – «Через речку» и «Ах ты, Ванька» – классический прием русских вариаций, где разработка музыкального материала осуществляется в оркестре на основе проведения хором нескольких куплетов песни, изменяющихся в отдельных звуках.

Хоровая партитура двух первых частей одноголосна (унисон партии басов в первой песне, унисон альтов во второй). В третьей песне - «Белилицы, румяницы вы мои»- соединяются партии басов и альтов преимущественно в октавном унисоне. Имеются лишь незначительные по времени расхождения унисона голосов, образующие трехголосие или подголосочную ткань.

При первом знакомстве с хоровой партитурой возникает вопрос: почему композитор, безукоризненно владеющий всеми тонкостями хорового письма, использующий в своем творчестве всю богатейшую палитру звуковой выразительности, отказался в данном случае от развития многоголосия в хоре и

ограничился унисоном партий? Возможно, он умышленно сохранил народную песню как основу в ее наиболее чистом состоянии. Душа человека предстает здесь без прикрас и покровов пышного многоголосия, как непосредственно вырвавшееся из груди чувство. Он находит и раскрывает нам истинные, непреходящие ценности музыкального искусства, питающие и обогащающие творчество. И этот смысл для него здесь в выразительности самой песни, в живом и чистом дыхании ее мелодии.

Песня становится смысловым, драматургическим стержнем, вокруг которого разворачивается симфоническое действие. Целый мир глубоких переживаний, новых образов и картин, развивающих, дополняющих или подчеркивающих основную идею, раскрывает оркестровыми средствами вдохновенный мастер. Стихия симфонического оркестра то уступает выразительной силе певческого начала, то, сливаясь вместе с голосами певцов, несет единым потоком могучего чувства, то захлестывает и перекрывает хор. Богатейший мир художественных образов, заключенный в оркестре, несомненно, опирается на хор, организуется им, порождает его силой.

Широкое использование в хоровой партитуре одноголосия и унисона, отсутствие хорового многоголосия не упрощают, а весьма усложняют исполнительские задачи певцов. Драматический элемент в «Трех русских песнях» усиленно сгущается и концентрируется автором. Стремление к этому наблюдается не только в оркестровой части, где композитор разворачивает картины глубочайших душевных переживаний, но и в хоровой партитуре. Ограничение хора альтовой и басовой партиями свидетельствует о том же. Светлые по колориту голоса сопрано и теноров исключаются, как не соответствующие замыслу автора, а также исключаются тональности и регистры, в которых басы и альты звучат светло.

Первая песня – «Через речку, речку быстру» – пожалуй, наиболее лирична по характеру музыки и содержания. В основе лежит свадебная песня из тетради Лядова. Из простой свадебной песни он делает трагическую. В результате

некоторых изменений метроритма хороводный напев приобрел ясно выраженную мерную поступь мрачного шествия.

В ней драматическая ситуация еще не доводится до столь высокой степени безнадежности и отчаяния, как в следующих песнях. Здесь начало линии возрастания драматического развития, проходящей от начала до конца, внутренне объединяющей и разность сюжетного рисунка, и многообразие художественных образов. Человеческая драма изображается в первой песне в форме трогательной, глубоко проникновенной аллегии. Оркестровому вступлению, построенному на тематическом материале первой части, предшествуют три такта. В этом вступлении заметна тенденция композитора к мелодическому, линейному изложению, носящему черты народной подголосочности. В заключении песни вокальный образ-картина как бы отступает назад, тускнеет и меркнет, последний выдержанный звук в хоре, постепенно потухая, исчезает в слабеющем оркестровом звучании.

Первая песня в ее текстовой части принципиально отличается от двух последующих. Песня представляет собой народную литературную форму иносказания. Роль рассказчика-созерцателя и аллегоричность образов песни естественно сдерживает горячность чувств исполнителя- хора. Здесь каждый звук, каждая буква и слово окрашиваются по-своему, составляя очарование целой фразы.

Мелодия опирается на звуки «соль», «ми», «си», которые составляют трезвучия лада. Все эти три звука неустойчивы интонационно по своей вокально-ладовой природе. Сложностью будет являться и долгое *riano* басовой партии, и очень гибкая фразировка, которая как «живое» дыхание музыки. К ней относятся динамические нажимы и ритмические акценты, текстовые ударения, необходимые для выразительного исполнения. Каждый звук и слово окрашиваются по-своему, составляя очарование целой фразы.

Вторая и третья песни – новые ступени драматического развития. Это трагические монологи от первого лица. В них сила слова, смысловое значение текстовой фразы должны быть доведены до предельного совершенства.

Особенная трудность заключена в том, что монолог исполняется хором, и только в том случае, если искренность и выразительность исполнения текста будут убедительны, песня найдет путь к сердцу слушателя.

Вторая песня – «Ах ты, Ванька!» – одна из любимейших народом старинных русских песен. Ее содержание, художественные образы широко известны и не требуют пояснения. Несмотря на полную самостоятельность и завершенность сюжета, музыкального содержания, эта песня воспринимается как продолжение развития драматической линии первой песни: развитие достигает здесь новой ступени эмоциональной напряженности и далее продолжает стремительное и неуклюжее движение. Оркестровое заключение первой части и вступление ко второй не имеют яркой разделительной цезуры, как того требуют изолированные части. Композитор стремится создать непрерывную линию драматического развития от начала до конца произведения, своеобразное «сквозное музыкальное действие». Во второй песне трагедия покинутого и обреченного человека выступает ярче, чем в первой. Чувства высказаны более сильным языком, образы воплощаются в живых интонациях, драматичны по тембру и эмоциональной насыщенности голосов. Альтиновое звучание песни, переплетаясь и соединяясь со стихией оркестра, производят на слушателя огромное впечатление.

Народная песня «Ах ты, Ванька!» имеет яркие традиции исполнения. Изумительное пение ее Ф. И. Шаляпиным дало основу целому направлению в национальном воплощении художественных образов.

Третья песня – «Белилицы, румяницы вы мои» – еще одна из картин человеческой трагедии. Она не имеет широкой распространенности. Это любимая песня Рахманинова, записанная в Курской губернии. В 20-х годах в Нью-Йорке ее исполняла известная певица Н. Плевицкая, партию фортепиано исполнял С. Рахманинов.

«Белилицы, румяницы вы мои» не совсем обычная песня. Она не про любовь, не про разлуку, и не про жестокую судьбу, а про ожидание неминуемой расправы. Среди нескольких записанных и опубликованных фольклорных

прообразов плясовой «Белелицы, румяницы вы мои» из 3-й части кантаты Рахманинова выделим доступную для ознакомления песню «Распостылый муж» из сборника А. Листопада⁹⁰, где она отнесена к разряду разудалых плясовых типа камаринской. Сравнение с ней двух рахманиновских версий (сольной обработки для Н. Плевичкой и последующей хоровой в «Трёх русских песнях») показывает несравнимо большую, нежели в первых двух частях, степень трансформации и даже переосмысления фольклорного первоисточника. Изменения, внесённые композитором, касаются здесь и сюжетной «конструкции», и композиционно-драматургических принципов, и, главное, интонационно-образной стороны песни.

Уже в поэтический сюжет сольной обработки, а затем и в 3-ю часть кантаты, вводится отсутствующий в незатейливом и в общем-то весёлом повествовании народного текста об ожидании постылого мужа светлый эпизод-воспоминание о пребывании «у соседа на беседе», составляющий яркий, драматизирующий фабулу образный контраст.

Трудно представить себе возможность продолжения драматического нарастания после насыщенности чувства, достигнутого Рахманиновым во второй песне. Третья песня написана в оригинальной художественной форме, по яркой новизне образов способна захватить слушателей снова. Здесь нет изображения какого-либо эпизода, исключительно яркого по драматизму, направленного на создание внешнего впечатления. Но стоит лишь вникнуть в музыкально-поэтическое содержание песни, как целая большая и страшная загубленная жизнь человека встает перед нами. В сердца проникает чувство сострадания, беспокойство и волнение охватывают от безнадежности и отчаяния, высказанные в песне гибнущей женщины.

Сохранив в 3-й части кантаты интонационную и метрическую специфичность, оформившуюся в сольной обработке, композитор, с одной стороны, придаёт напеву у хора большую сдержанность, строгость (в припеве

⁹⁰ Листопад А. М. Песни донских казаков: сборник в 5-ти тт. Т. 4. М.: Музгиз, 1953. С. 82.

сняты все интонационные «междометия», и сохраняется тон скандирования, заданный в куплете), а с другой - значительно усиливает динамичность развёртывающегося в масштабах части музыкально-драматургического процесса. Непрерывный рост напряжения, постоянное усиление воплощаемого состояния тревоги и ожидания надвигающейся беды достигается, в частности, последовательным сжатием текстового содержания припева, сокращаемого сначала до возгласов «Ай, да!», «Ай, люли», а затем до одного восклицания «А!».

Среди разнообразных выразительных средств произведения бросается в глаза и производит странное впечатление ее ритм размеренного танца, лишённого малейших признаков радости или стремительности. Временами он угрожающе тяжёлый, временами лёгкий, то замирающий, то грозно нарастающий и приближающийся, как неотвратимая поступь судьбы: «Едет, едет мой ревнивый муж домой». С помощью этой напряженности композитор держит внимание слушателей.

Ритм изобилует характерными штрихами, акцентами на сильные и слабые доли, синкопами, многие из которых указаны в партитуре, некоторые же угадываются как национальные танцевальные ритмические особенности. Все они являются средствами выразительности, органично сочетающимися с другими. Музыкальная архитектура является здесь постоянным выразительным средством передачи содержания.

Необычная вариационность формы двенадцати куплетов, составляющих песню, служит передаче состоянию смятения, растерянности и отчаяния человека. Этой же цели служит и ладовая нерешительность, неожиданно бросающая музыку из си минора в ре мажор. Тяжёлые и грузные оркестровые акценты на первых долях быстро отступают от forte к piano, к моменту вступления хора одна картина уступает место другой. Здесь переплетаются два образа: мрачная тяжеловесная поступь, неотвратимо близящаяся в оркестре «Едет, едет мой ревнивый муж домой» и вступление хора, передающее состояние испуганной, мятущейся души.

Техника хора сложна и требует усилий. Особенно трудно добиться яркости художественно-выразительных мазков. Большую помощь в достижении ритмической гибкости оказывает использование речевых особенностей, характерных для русских плясовых песен. По мере приближения песни к концу динамика снижается, порыв затаивается, и только последние фразы альтов наполнены большой внутренней силой, страстным и скорбным протестом против неумолимой и безнадежной, злой судьбы.

Вопрос о причинах объединения в цикл песен, услышанных композитором в разные годы и в различных жизненных ситуациях, вопрос, казалось бы, частный, имеет существенное значение для понимания художественной концепции рахманиновской кантаты. По мнению К. Б. Птицы объединение песен в цикл обусловлено драматизмом содержания: «Драматическое начало сосредоточено в фабуле песен»⁹¹. В их темповом, а также образно-функциональном соотношении отчётливо проявляется подобие соотношению частей, цикличности сонатно-симфонического типа. Относительно подвижная первая часть экспонирует идею сочинения, медленная вторая становится лирическим центром, третья, несомненно, вызывает ассоциации с моторными сонатно-симфоническими финалами.

При сложности, подвижности и многообразии тематического содержания симфонической партитуры, складывающегося из ряда разнородных тематических образований, общей зыбкости и тревожной сумрачности эмоционально-психологической атмосферы, первым двум куплетам песни соответствует относительное единообразие фактурной основы. Мерный, пульсирующий остигатный ритмофон (гармонические фигурации скрипок и альтов), очень далёкий от типовых фактур в песенных обработках. Уже на протяжении второго куплета, усложняется, разрастаясь в звуковом объёме, вовлекая в своё течение и группу деревянных духовых, чтобы в кульминационной зоне, соответствующей третьему и четвёртому куплетам,

⁹¹ Птица К. Б. «Три русские песни» для хора и симфонического оркестра // О музыке и музыкантах. М.: Изд-во ИЧП Мистикос Логинов, 1995. С.34

преобразиться в картину полного смятения и душевного. Здесь сминается, разрушается мерный «отсчёт времени» – учащающаяся ритмическая пульсация, постоянно размываемая полиритмическими наслоениями, создаёт иллюзию стремительного ускорения темпа.

Музыкальная ткань, прорезаемая на слабых долях такта диссонантными вертикалями, наполняется набатными «ударами» пиццикато виолончелей, насыщается лавинообразными пассажами, по существу, уже с размытой, конкретной звуковысотностью. И, в итоге, – трагический срыв, резонирующий в отчаянном октавном возгласе хора: неуклонно сползающие хроматические мелодические линии погружаются в низкий регистр и замирают в глубоких басах, создавая образ непоправимой, едва ли не вселенской катастрофы.

В наступившем «безвременьи» длящихся нефункциональных оркестровых педалей болезненным, щемящим вздохом-вскриком звучит экспрессивная фраза струнных – голос «лирического героя». Вновь восстанавливается мерная гармоническая фигурация, вновь звучит хоровой напев (пятый куплет). Но теперь, на фигурированном тоническом органном пункте, узнаваемая ритмоформула «времени-пути» претворяется в триольную формулу «лирического волнения», знакомую по многочисленным фортепианным миниатюрам Рахманинова, наделяя репризную фазу приметамы коды-лирического послесловия.

В противоположность изначальной содержательной отдельности симфонического и хорового пластов первой части кантаты, во второй, основанной на протяжной песне «Ах ты, Ванька», они находятся поначалу как будто в полной гармонии. Прихотливая вязь подголосков деревянных духовых естественно сплетается с песенной темой у хора альтов в столь свойственной народному многоголосию подголосочной манере, воплощая цельность и единство общей эмоционально-образной атмосферы. Однако уже в пределах первого куплета в развёртывании оркестровой партии всё ярче дают о себе знать её свойства, знакомые по первой части: тенденция к интенсивной драматизации, усложнению и обострению интонационно-гармонического и тембрового

колорита, кажущаяся спонтанность и неуравновешенность динамичной процессуальности.

Всё это приводит и во 2-й части к возникновению самостоятельной по отношению к куплетной форме песни симфонической композиционно-драматургической логики. И здесь на фоне неизменного на протяжении четырех куплетов звучания песенного напева разворачивается на едином дыхании грандиозное динамическое, катастрофическое нарастание в оркестровой партии, образующее композиционное построение в виде сквозной формы-волны, игнорирующей, стирающей, перекрывающей цезуры-границы между куплетами песни.

В инструментальной партии последовательно разрушается диатоника – введением тритоновых интонаций, хроматизацией подголосков. Фактура сначала расцветается тревожным мерцанием тремоло струнных, затем усложняется полиритмическими фигурационными образованиями, своеобразным *basso ostinato* модифицированного мотива «рыдания» из вступления части (3-й куплет). Наконец, она насыщается напряжённой, в пунктирном ритме, речитацией медных духовых на фоне почти нетемперированных пассажей у виолончелей и глухой мерной пульсации тонического органного пункта, напоминая отчаянный набатный колокольный звон, вновь воплощая картину предельного смятения. На её кульминации опять катастрофически обрушиваются лавиной, рассыпаются почти нетемперированные звуковыепласты, вовлекающие в своё скольжение и хор (заключительное хоровое глиссандо без слов), включаемый здесь в общую тембровую палитру в качестве голосового «эхо» оркестра.

В финальной третьей части кантаты, в основе которой плясовая «Белилицы, румяницы вы мои», смысловой «контрапункт» народной песни и субъективно-лирической оркестровой партии получает новые формы, сравнительно с предыдущими частями цикла. Вместо относительной самостоятельности конструктивных принципов здесь оба содержательных плана, в целом, связаны с общей композиционно-драматургической основой.

В срединном разделе интонационно-образный строй и фактурный склад партии оркестра меняется. Вместо плотной, лапидарной, жёстко ритмованной фактуры плясовых звуковых фигур «включается» лирический тон высказывания. Седьмому куплету предшествует развёрнутая инструментальная интермедия, в которой виолончели интонируют распевную (*cantabile dolce*), расцвеченную подголосочными вариантами скрипок и альтов, экспрессивную мелодию, воспринимающуюся как выражение эмоциональной реакции – субъективной лирической экспрессии, проявляющую жанровые приметы лирической песенности. В сопровождении 7-го куплета песни прозрачное звучание тонических гармонических фигураций у фортепиано, рассеянные в разных октавах звуковые «точки» скрипок, альтов и флейты, подобные вспыхивающим бликам света, воссоздают атмосферу прекрасного, затаённого воспоминания и долго сохраняют эти свои фактурно-тембровые «следы» в последующих, «репризных» куплетах. В репризном возвращении плясовой фактуры и сопутствующего ей эмоционального колорита отчётливо проявляются кодовые черты.

Подводя итог вышесказанному, нужно отметить, что при работе над произведением «Три русские песни» от дирижера требуются глубокие знания, артистичность, вкус, тщательность и педагогическая изобретательность. Трудность воспроизведения в хоре усугубляется необходимостью показать их не в первозданном виде, так, как они живут в народе, а в восприятии и толковании Рахманинова. Руководствуясь предварительным представлением, дирижер и хор идут к воплощению произведения неуклонно и последовательно, внося в первоначальный замысел большие или меньшие коррективы, диктуемые практикой, реальными возможностями и условиями.

Редкий профессиональный исполнитель способен полно, интересно, по-своему раскрыть слушателю сложнейшую, всегда небольшую по объёму форму песни, показать всю глубину и богатство ее содержания. Знание традиций и понимание существа русской культуры, истинный талант и чувство ответственности нужны для этого. Много певцов берется за исполнение русской

песни, мало кто поет ее хорошо. В своем творчестве, исполненном необычайной лирической проникновенности, Рахманинов приходит в конце жизни к утверждению драматизма, присутствовавшего в его произведениях и ранее. Этот процесс гармонично завершается «Тремя русскими песнями», «Третьей симфонией» и «Симфоническими танцами».

О НЕКОТОРЫХ СТИЛЕВЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РОМАНСОВ ОР.38

Великий композитор, пианист и дирижёр С. В. Рахманинов, жизнь и творчество которого совпали с периодом коренных преобразований в искусстве, не мог не испытывать влияния художественных тенденций своего времени. Его собственный стиль, сохранивший свою индивидуальность, прошёл длительный путь развития и в процессе претерпел значительные эволюционные изменения.

В начале XX века все оказались погруженными в художественную систему стиля модерн (от фр. *moderne* — современный), независимо от различия направлений. В русском музыкальном искусстве современный стиль проявился в следующих чертах: в духе самой музыки, ее атмосфере, настроении, содержании, образах, смыслах и в технике письма. Рахманинов, как чуткий художник, впитал новый художественный контекст, но мировосприятие и мироощущение композитора протекало по руслу сохранения романтических традиций – психологической глубины и эмоционального самовыражения, тогда как модерн предлагал поверхностную декоративность.

Музыкальное искусство вобрало в себя некоторые характерные темы современного стиля, среди них: темы молодости, порыва, вихревого движения, пробуждения; особенно тема весны, которая находит у Рахманинова множественное музыкальное воплощение. Типичными мотивами художников становятся воспевание чувственной красоты, мистические настроения и сюжеты. Часто встречаются мотивы умирания, безысходности, томления и отчаяния. В творчестве Рахманинова все эти прообразы находят своё отражение. Ещё одним важным символом модерна являются цветы. Их воспринимают как отдельный персонаж. В эпоху модерна сложился культ излюбленных цветов, графический облик которых представлял собой текущие линии. В музыке Рахманинова запечатлены образы как бурного цветения – обновления, пробуждения сил (романс «Сирень»), так и нежные, хрупкие (романс «Маргаритки»).

Обязательные качества стиля модерн в музыке – новаторство в области музыкального языка и эксперименты, активные поиски новой системы организации звука и звукового пространства. На признаки современного музыкального стиля в произведениях Рахманинова указывают такие художественные средства, как орнаментальность, эмансипация мелодической линии, рельефность и прихотливость мелодического рисунка, соотношение рельефа и фона, выраженное в особенностях фактуры, культ деталей, стилизации, особенности хроноса.

Одним из главных сочинений, в котором Рахманинов обновляет свой музыкальный язык и художественную традицию, стал вокальный цикл «Шесть стихотворений для голоса и фортепиано» op.38. В этом опусе существенные изменения заметны и в стиле композитора, и в трактовке камерного вокального жанра. После выступлений Н. П. Кошиц и С. В. Рахманинова критики усматривали новые стилистические элементы в приёмах музыкальной выразительности: «Новые гармонии, часто очень импрессионистски окрашенные, новый тон настроений, в которых больше полутеней и меньше открытого лиризма, – всё это очень интересно в таком уже сформировавшемся художнике, каким является Рахманинов. Видно по этому, что он способен к дальнейшей эволюции своего дарования, которое казалось уже фиксированным»⁹².

Источником вдохновения стилевого преобразования стали стихи поэтов-символистов, совсем не простые с точки зрения стихосложения. Композитора привлекает поэтическая новизна языковых средств, которая совпадает с созревающими внутренними импульсами к обновлению своего собственного стиля. Символисты, подобно импрессионистам, стремились передать тончайшие оттенки настроений, впечатлений. Слово, как таковое, для поэтов утратило силу, оно стало ценным только как звук, как музыкальная нота. Эта мелодичность привлекает композитора. Новое отношение Рахманинова к слову сказывается в

⁹² Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. Москва: Музыка, 1973. С. 407.

расширении влияния поэтического текста в рамках вокального произведения. Не случайно композитор именует цикл не романсами, а «стихотворениями для голоса и фортепиано». Характерными признаками нового жанра в музыке стали большие размеры и многочастность; свободная сквозная композиция; преобладание не развернутых музыкальных тем, а кратких тем-тезисов; символизация музыкальной интонации с широким использованием декламационности; усложнение и колористичность гармоний; особая роль фортепианной партии, активно участвующей в создании художественного образа.

Для музыкального воплощения поэтического замысла в вокальном цикле «Шесть стихотворений для голоса и фортепиано» Рахманинов использовал такие средства музыкальной выразительности, отражающие специфику символистской эстетики, как: подчёркнутая декламационность мелодических линий; микротематизм, практикующийся в символизме, как метод складывания образа из разрозненных фрагментов, а чувства из его оттенков, нюансов; аллюзии (в романсе «Ночью в саду» отсылка к прелюдии Дебюсси «Шаги на снегу») и цитирование; введение лейтинтонации (мотив-символ – квинтэссенция основного настроения романса); сквозное развитие при сохранении четких граней формы; свободная метрика; смена фактуры; новизна гармонических красок, связанная с переосмыслением тональных тяготений и опорой на аккорды полифункциональной природы; обилие всевозможных задержаний к основным тонам аккордов; использование выразительных возможностей остинатности; двойственность художественного образа, отражённая в способе организации формы и в особенностях тематизма.

Ярчайшей особенностью вокального опуса является характер фортепианной партии. Образуя отдельный пласт в партитуре романса, она берёт на себя ведущую художественную роль в камерном ансамбле. Основные черты фортепианной партии – самодостаточность, обособленность от вокальной партии, масштабность и тематическая насыщенность, индивидуальная выразительность, колористическая яркость и высокий уровень технической

сложности. Н. А. Римский–Корсаков, обративший внимание на новую трактовку фортепианного сопровождения в более ранних романсах, даёт такую характеристику: «Аккомпанементы многих романсов слишком сложны в пианистическом отношении – требуют от исполнителя чуть ли не виртуозных данных. Случается даже, что именно в фортепианной партии, а не в голосе сосредоточен основной смысл и художественный интерес романса, так что получается собственно пьеса для фортепиано с участием пения»⁹³. Средствами одного инструмента и отчасти голоса композитор создаёт музыкально-поэтические картинки, изображающие акварельную прозрачность («Маргаритки»), импрессионистическую изменчивость («Ау!»), или ироничную карикатурность («Крысолов»). Важную функцию играют постлюдии – заключительные фортепианные соло, своеобразные комментарии композитора, воплощение собственного прочтения стихотворений (романсы «Маргаритки», «Сон» и «Ау!»).

В характере фортепианного сопровождения и в его взаимодействии с вокальной партией просматриваются черты, свойственные стилю модерн. В фортепианной фактуре сосредотачиваются признаки, характеризующие орнаментальность музыкального модерна: рельефные мелодии, утопающие в фактурных узорах, мелизматика, ажурные пассажи. Фортепианная партия в сочетании с вокальной строчкой образует полимелодическую ткань, в которой соотношение мелодии и сопровождения воспринимается как соотношение рельефа и фона, где рельеф поглощается фоном (романс «Сон»).

Важным стилистическим элементом последнего вокального цикла является мелодика. В ней формируются существенные, качественно новые черты. В характере проведения мелодической линии можно усмотреть влияние на Рахманинова русской вокальной лирики, связанной с Мусоргским: усиление декламационного, речитативного начала, диссонантность, концентрация хроматизмов, появление большого количества скачков на широкие увеличенные

⁹³ Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / Сост., ред., коммент. и предисл. З. А. Апетян. М.: Музыка, 1988. Т. 1. С. 356.

и уменьшенные интервалы. На мелодику рахманиновских романсов большое влияние оказывают модернистские идеи. В мелодических построениях доминируют такие черты, как мелодический рисунок, направление и характер движения, контур линии, её пластика. Приобретают популярность мелодии, очертания которых изображают фигуры визуальных искусств – архитектуры и живописи. Это всевозможные волновые линии, восходящие и нисходящие, с прихотливыми завитками, поворотами и другими фантазийными деталями. Для мелодической основы романсов op.38 характерна подчеркнуто-орнаментальная пластика мелодического рисунка, чрезвычайная выразительность и рельефность мелодической линии. Одна из типологических черт модерна – мозаичность – в вокальном цикле проявилась не только как организационный элемент ритмики и фактуры, но и в характере и структуре мелодии.

В центральном, более зрелом творчестве Рахманинова происходило переосмысление идейно-образного мышления, от лирико-содержательной сферы композитор углубился в драматические, трагические настроения. Пристальное внимание к образу, к его эмоциональной характеристике, стремление воплотить тончайшие нюансы эмоциональных состояний стало причиной возникновения микротематизма, рождения интонационно заостренных, собирательных лейтмотивов (романсы «Крысолов», «Ночью в саду»). Появились мелодии нового типа, весьма разнообразные по строению и принципам развёртывания. Среди них встречаются: широкая мелодия типа «волны», энергичные мелодии-взлеты с яркими кульминациями и долгими спусками-истаиваниями, своеобразные мелодии - «стояния», мелодии - «дали». Своеобразную особенность мелодике романсов придают «стержневые» опорные тоны. Мелодическая линия в романсах op.38 делается более индивидуальной в деталях, более внутренне напряжённой и яркой интонационно. Отдельные интонации, отображающие характер образа, становятся рельефнее и значительнее.

В вокальной партии романсов происходит усиление декламационного и инструментального начала. В мелодических оборотах романсов «К ней» и «Сон»

соединяются краткие мотивы (иногда с повторениями одного звука) с присущим для композитора принципом вариантно-вариационного развития мелодической микромоделли. Ярче всего инструментализация обнаруживается в вокальной партии «Крысолов». Инструментальны по своему характеру и лейтмотив-наигрыш Крысолова, и другие мотивы, состоящие из нисходящих и восходящих ходов по звукам аккордов.

Ведущую роль в обновлении стилистики музыкального языка романсов ор. 38 играет их гармоническая новизна. Хотя Рахманинов придерживается рамок позднеромантической гармонии, некоторые гармонические элементы говорят об обновлении музыкальных красок. В этом композитор проявляет сближение с модернистской эстетикой. Образы пассивно-созерцательного плана, состояния долгого пребывания одного чувства, настроения проявляются в гармонии в некоторых импрессионистических чертах. Диатоника, свойственная французскому импрессионизму, применяется Рахманиновым для подчёркнутой определённости образа-состояния. В романсе «Сон» импрессионистичность языка проявляется в трактовке тоники. Лишь дважды она звучит открыто, в остальных случаях тоника предстаёт завуалированно или в виде органного пункта с аккордовыми наложениями.

Многообразно представлены гармонии хроматической системы, альтерированные и мажоро-минорные аккорды. В романсах встречается окружение основных функций лада вспомогательными гармониями, связанными естественными тяготениями. Применяются продолжительные подходы к тонике «издалека», с отклонениями, сложным голосоведением, альтерациями ступеней лада. Для подчёркивания кульминаций Рахманинов использует сложные гармонические комплексы – аккорды продлённой терцовой структуры, чаще всего, альтерированные.

Почти все романсы (за исключением «Ночью в саду») начинаются либо с нетонической гармонии, либо с диссонантной тоники. В романсе «К ней» первые два такта образуют сочетание разнородных и разнофункциональных пластов – мелодического (модального) и гармонического (тонального). В «Маргаритках»

хроматическое движение голосов не сразу складываются в гармоническую вертикаль, удерживая появление тоники F-dur, которая в начале завуалирована. Вступление «Крысолова» представляет собой полиладовую структуру: нижний пласт фактуры звучит как бы в D-dur лидийском, а верхний – в параллельно-переменном ладу C-dur/a-moll. Одноголосная линия начала романса «Сон» при её скрытом многоголосии, которое собирает мелодию в аккордовую вертикаль, дезориентирует параллельно-переменной двойственностью. При вступлении голоса возникает аккорд нетерцовой структуры, усиливающий тональную неопределённость. Во вступлении романса «Ау!» тоника Des-dur представлена большим мажорным септаккордом, что говорит о диссонантной тональности. Структура аккорда и его «импрессионистское» фактурное изложение, образующее своеобразный калейдоскоп звуко-цветовых пятен, позволяют говорить об усилении роли фонизма аккордов и о преобладании колористических функций.

В своих гармонических экспериментах Рахманинов устремляется к поиску новых звучностей, обновлению средств музыкального языка. Гармоническая новизна проявляется в возросшей роли линейного фактора (вертикаль расслаивается на мелодические линии-голоса, в результате появляется выразительная насыщенная звуковая среда, создающая единое, весьма характерное для Рахманинова, музыкальное полотно); в подчёркнутой диссонантности и усложнении аккордики, в применении полигармонических приёмов, в сочетании типов модальной и тонально-функциональной высотной организации, в превалировании колористических функций над тонально-гармоническими, в усилении роли фонизма аккордов.

В структуре романсов op. 38 можно отметить некоторые закономерности формообразования, имеющие свои традиции в предыдущих камерно-вокальных сочинениях. Рахманинов расширяет форму романса, делает её более контрастной. По принципу формообразования в вокальном цикле встречаются трёхчастные («Маргаритки» и «Крысолов»), строфические («К ней») и двухчастные («Ночью в саду», «Сон», «Ау!»), в большинстве случаев

безрепризные контрастные и развивающие формы. Применение последних связано с созданием незамкнутого репризой контраста или с развёртыванием основной интонационной сферы. В этом формообразующем принципе можно заметить влияние стиля модерн. Для современных музыкальных произведений характерно медленное течение времени, приводящее к статичности композиции. Лирические настроения музыки Рахманинова сочетаются с элементами статики. С органикой композитора совпадает современный идеал – чувственная красота длительного углубления в одну эмоцию-мысль, созерцание, погружение, вслушивание в красоту. Композиторскому стилю Рахманинова свойственны медленно разворачивающиеся темы, свободно-вариантное мелодическое движение, вживание в одну интонационную единицу.

Стилистические изменения музыкального языка С. В. Рахманинова были результатом не только глубоких внутренних, но и внешних причин. Оставаясь продолжателем традиций прошлого, композитор испытывал влияние художественных тенденций своего времени (особенно искусства стиля модерн), которые в будущем расцвели в творчестве русских композиторов XX века.

Филимонова Наталия Владимировна
преподаватель
ГБПОУ «Пермский музыкальный колледж», г. Пермь

**МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ
ПО ПЕРЕЛОЖЕНИЮ ФОРТЕПИАННОЙ КЛАССИКИ
ДЛЯ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
(НА ПРИМЕРЕ РОМАНСА С. В. РАХМАНИНОВА «ЗДЕСЬ
ХОРОШО»)**

Расширение и преумножение художественного репертуара для русского народного оркестра всегда было и остается его первоочередной творческой задачей – без постоянного обновления репертуара у оркестра не существует перспектив развития.

Широкие возможности в этом направлении нам открывает фортепианная музыка, как отечественная, так и зарубежная. Многие классические композиторы при сочинении музыки для фортепиано мыслили исключительно оркестрово, в связи с чем в фортепианной фактуре произведения, как правило, бывают заложены явные или скрытые ресурсы для ее потенциального изложения в оркестре. Поэтому одна из приоритетных миссий руководителей народных оркестровых коллективов и инструментовщиков состоит в том, чтобы как можно больше музыки великих мастеров вышло за рамки одного инструмента, одной природы звука, в частности фортепиано, и обрело новые горизонты, краски, художественные образы.

Замечательной идеей восполнения классического репертуара стало проведение в 2012 году I Всероссийского конкурса по инструментовке для оркестра русских народных инструментов, основателями которого являются профессор кафедры оркестрового дирижирования РАМ им. Гнесиных Владимир Владимирович Беляев и Борис Сергеевич Ворон. Всероссийский конкурс по инструментовке стал ежегодным и проводится по сей день в рамках Всероссийского фестиваля-конкурса для русского национального оркестра

«Музыка России», на котором ежегодно звучит огромное количество музыкальных премьер в самых различных жанрах.

Благодаря этому конкурсу сформировалась целая плеяда инструменталистов и аранжировщиков разных поколений, работающих в жанре народно-инструментальной музыки. В 2023 году обязательным условием конкурса стало написание инструментовки романса для голоса и фортепиано С. В. Рахманинова на выбор участника, приуроченное к 150-летию со дня его рождения.

Следует отметить, что переложение фортепианной классики – это творческий процесс, который предполагает многовариантность решений. При этом, одним из главных условий является правильный выбор тех сочинений, которые предстоит инструментовать. Свой выбор я остановила на романсе «Здесь хорошо».

«Все романсы С. В. Рахманинова звучат в тембрах народного оркестра великолепно, поэтому, каждый следующий его романс получается даже лучше предыдущего. Очень надеюсь, что этот ментальный «коридор» продолжит расширяться, а Сергею Васильевичу по-прежнему будет нравиться происходящее с его музыкой в русском народном оркестре», – говорит в интервью В. М. Шкуровский, дирижер оркестра «Душа России», профессор РАМ им. Гнесиных⁹⁴.

Романс С. В. Рахманинова «Здесь хорошо» считается выдающимся образцом светло-созерцательных лирических произведений камерно-вокального жанра. В поэтическом тексте, положенном в основу романса, отображён летний пейзаж: сверкающая на солнце река, цветущие поля, на небе белеющие облака и всё это окутано безмолвной тишиной. Лирический герой, наслаждаясь и восторгаясь совершенством природы, духовно просветляется и этим обогащает свой внутренний мир. Ритмически гибкая мелодия, сплетаясь с пластичным

⁹⁴ Владимир Шкуровский: «Рахманинов меня благословляет» (беседовала Инна Петрова) // Главная тема. Выпуск от 26.12.2022 [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://glavnayatema.com/?p=118015>

аккомпанементом создают впечатление беспрерывно льющегося звукового потока.

Существует ряд задач, встающих перед инструменталистом при переложении фортепианной музыки для народного оркестра. Случаи, когда фортепианный текст может быть перенесен в партитуру буквально, без каких-бы то ни было изменений, чрезвычайно редки. Как правило, адекватное воплощение авторского замысла другими инструментальными средствами требует тех или иных корректив. Разумеется, изменения не могут касаться формы сочинения, мелодии и расположения аккордов. Речь идет прежде всего о переосмыслении фактуры. Краски фортепианной палитры должны быть внимательно проанализированы, и понимание их артикуляционно-акустических составляющих может стать основой для создания многослойной оркестровой фактуры.

Основываясь на собственном многолетнем опыте инструменталиста, позволю себе предложить ряд методических рекомендаций по переложению фортепианной классики для оркестра русских народных инструментов на конкретном примере.

1. Авторская тональность А-dur благозвучна в оркестре русских народных инструментов, поэтому не нуждается в транспозиции.

2. В целом романс достаточно оркестрово задуман и воплощен композитором, поэтому главным в момент ее изучения на фортепиано будет, в первую очередь, определить и выбрать максимально гармоничное распределение мелодии, баса, аккомпанемента и педальных голосов по тембрам оркестра. Для этого необходимо хорошо разбираться в технических и художественных возможностях оркестровых инструментов.

3. Всё мелодическое развитие романса представляет собой большую волну, вначале в кружащемся движении плавно спускающуюся, а потом поднимающуюся небольшими волнами к верхней тонике. Мелодия романса льется свободно, ритмически вольно, часто начинаясь на слабую долю такта. Рекомендацией для инструменталиста послужит применение чередования

тембров струнных-щипковых и духовых инструментов для подчеркивания характера взволнованности в вокальной партии (пример 1).

Пример 1



Повторно мелодическая волна проводится в заключении, в партии фортепиано. Оптимальный тембр для мелодии на нюансе *piano* – группа струнных на легато в октаву.

4. На протяжении всего романса композитор применяет излюбленный приём гармонических фигураций – движение голосов по аккордовым тонам. Уже во вступлении они выполняют функцию гармонического сопровождения и образуют ровный, мягко колышущийся фон. Целесообразно гармоническую фигурацию поручить баянам, при этом в партии сохранить тесситурную позицию (пример 2).

Пример 2



В последующих цифрах гармоническую фигурацию необходимо передать в группу аккомпанирующих балалаек. В случае недостаточности динамического баланса с другими группами аккомпанемент должен быть продублирован хотя бы одной партией из группой баянов для придания большей слышимости гармонической вертикали и усиления слуховой определенности обозначенных голосов (пример 3).

Пример 3

The musical score for Example 3 consists of three staves: B.c. (Clef Alto), B.a. (Clef Alto), and B.3 (Clef Bass). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into four measures, each with a different time signature: 2/4, 3/4, 4/4, and 3/4. The B.c. and B.a. staves feature triplets of chords, while the B.3 staff features triplets of eighth notes. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

5. Непрерывность музыкального развития романса подчёркивает красочная и выразительная гармония. Композитор постоянно создаёт видимость отклонения в разные тональности, а тоническую функцию в устойчивом виде применяет лишь на стыке частей и, естественно, в конце романса. Логичнее всего в оркестре русских народных инструментов смену гармонии подчеркнуть партией клавишных гуслей – это придаст звучанию большую глубину и сочность.

6. Оркестровую педаль следует формировать на протяжении всего романса в соответствии с обозначениями педалей у фортепиано, а также целесообразно их применять для украшения и обогащения оркестровой палитры. Но во всех случаях следует остерегаться одного: чтобы оркестровая педаль не нивелировала звучание мелодии. Функцию гармонической педали необходимо задействовать в разных оркестровых группах, с целью равномерного распределения солирующих партий. В данном примере лучше всего использовать инструменты с нейтральным тембром – домровую и балалаечную группу в средних гармонических голосах на tremolo (пример 4).

Пример 4

7. В связи с умеренностью темпа возникает необходимость в пересмотре и усилении функции баса. В нашем примере басовая партия в clavire записана вместе с гармонической фигурацией. В оркестре же необходимо отделить функцию баса. С целью придания устойчивой опоры для всей вертикали оркестровой фактуры партию балалайки бас и контрабас необходимо усилить путем октавного удвоения, а также продублировать партиями двух баянов – третьего и четвертого для более связного легато (пример 5).

Пример 5

8. Для того, чтобы плотность фактуры оркестра не заглушала сольную вокальную партию, нюансировка музыкальных инструментов на протяжении всего романа должна быть на один-два нюанса ниже, чем у вокальной партии.

9. Фортепианные штрихи клавира при переносе в любую из оркестровых партий должны быть изменены на соответствующие природе звукоизвлечения каждого конкретного инструмента или группы оркестра.

10. Выбор регистров у баянов, когда они играют на нюансе piano, предпочтительнее делать в сторону одноголосных.

Подводя итог, подчеркну, что в процессе переработки фортепианной фактуры в оркестровую необходимо помнить, что использование средств

музыкальной выразительности, различных приемов инструментовки определяется не только характером музыкального произведения, но и спецификой исполнения на народных инструментах. Поэтому совершенно недопустимо механическое перенесение приемов фразировки из клавира в оркестровые голоса партитуры.

Халилова Элина Ильдаровна
преподаватель *Ирина Витальевна Винкевич*
студентка 4 курса специальности «Теория музыки»
ГБПОУ СО Свердловское музыкальное училище им. П. И. Чайковского

«КОЛОКОЛА» С. РАХМАНИНОВА: ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ И ЕГО ПРЕТВОРЕНИЕ

Одним из главных произведений, сконцентрировавших важнейшие для С. Рахманинова темы и образы его творчества, становится написанная в 1913 году вокально-симфоническая поэма «Колокола». История создания этого произведения связана с получением письма без подписи, в котором неизвестный отправитель предложил написать музыку на стихотворение поэта Эдгара Алана По «Колокола» в переводе К. Бальмонта⁹⁵. Стихотворение стало импульсом для композитора; его увлекла возможность создать широкую симфоническую картину и передать через сферу колокольных звучаний различные этапы жизни человека: от светлой, полной радостных надежд юности до тяжелых переживаний, связанных с неизбежностью финала. Впоследствии С. Рахманинов отмечал: «Это произведение, над которым я работал в лихорадочном возбуждении, и по сей день остается, на мой взгляд, лучшим из моих сочинений»⁹⁶.

Темой данной работы является попытка рассмотрения образно-поэтических основ поэмы Э. А. По и музыкальное претворение колокольного звона в произведении С. Рахманинова.

Эдгар Аллан По – абсолютно уникальное явление в мировой литературе. Это был необычайно талантливый человек, наделенный даром поэта и писателя, музыканта, математика и актера. Его биография окутана огромным количеством слухов и домыслов; сам Эдгар По был склонен к мистификациям в собственной жизни, и стал воплощением образа художника романтического склада. В области поэзии он создал свою философию и теорию стихосложения⁹⁷, чем повлиял не

⁹⁵ Как выяснилось впоследствии, это письмо было послано молодой виолончелисткой М. Даниловой.

⁹⁶ Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные О. фон Риземаном. М.: Радуга, 1992. С. 256

⁹⁷ Она изложена в его работе «Философия творчества» (1846).

только на американских, но и европейских поэтов. Литературное наследие Э. По включает около 70 рассказов и 50 стихотворений, два романа и несколько эссе. Центральное место в ряду поэтических сочинений занимает поэма «The Bells».

История создания «Колоколов»⁹⁸ неразрывно связана с Мэри Луизой Шью – человеком, сыгравшим важную роль в жизни Э. По. Она была близким другом семьи, ухаживала за его больной женой Вирджинией, а после ее смерти в 1847 году – и за самим поэтом, тяжело переживавшим эту утрату. Э. По посвятил М. Л. Шью несколько стихотворений, полных искренней благодарности и теплого чувства («*To M. L. S.*», «*To-*»).

Как свидетельствуют биографы, однажды Эдгар По обратился к Мэри Луизе, уставший и измученный, и пожаловался, что должен написать какую-нибудь поэму, а несносный колокольный звон, звучащий за окном, мешает ему сосредоточиться. Она с улыбкой взяла чистый лист бумаги и вывела на нем пером: *The Bells, by E. A. Poe* («Колокола» Эдгара По), и написала первую строку «*The Bells, the little silver bells*» («Колокольчики, маленькие серебряные колокольчики»). Э. По тут же подхватил и написал целую строфу, затем она вновь подписала начальную строку следующей строфы – «*The heavy iron bells*» («Тяжелые железные колокола»), которую поэт вновь с энтузиазмом продолжил. Позже из этого наброска возникла знаменитая поэма, которая стала итогом его жизни и творчества, словно предвещая скорый уход писателя. Хотя стихотворение и было инициировано М. Л. Шью, его тема – колокольность в сочетании с идеей смерти – не раз возникала в творчестве Э. По⁹⁹. В первоначальной версии стихотворение состояло из 18 строк, а один из последних вариантов включал уже 113 строк. «Колокола» были опубликованы посмертно в 1849 году в Нью-Йоркском журнале «*The Union Magazine*».

⁹⁸ Использованы источники:

1. По Эдгар Аллан. Стихотворения. Сборник. Сост. Е. К. Нестерова. На англ. яз. с параллельным русским текстом. М.: Радуга, 1988. С. 414

2. Бальмонт К. Д. Очерк жизни Эдгара По. 1911. [Электронный ресурс]: http://az.lib.ru/b/balxmont_k_d/text_0160.shtml

⁹⁹ «Дьявол на колокольне», «Маска Красной Смерти».

В истории знакомства с этой поэмой русских читателей важна роль К. Бальмонта, который открыл и для себя, и для России творчество Э. По. К. Бальмонт начал работать с произведениями американского мастера еще в начале 1890-х годов, опубликовав в 1895 году два тома произведений Эдгара По в собственных переводах.

Еще до К. Бальмонта, а затем и после него, было сделано множество переводов стихотворения Э. По. Свои интерпретации «Колоколов» представили В. Брюсов, В. Бетаки, А. Оленич-Гнененко, М. Донской, С. Кирсанов, В. Федоров, С. Степанов, К. Ситников. Однако мастерство К. Бальмонта до сих пор остается непревзойденным. Об этом свидетельствует в своей рецензии Н. М. Любимов – советский переводчик, филолог и писатель: «У Бальмонта есть не просто отличные переводы, а настоящие шедевры, как, например, “Колокола” Эдгара По, которые смело можно поставить рядом с бунинским переводом “Песни о Гайавате” Лонгфелло и другими русскими классическими переводами. В “Колоколах” К. Бальмонту было где показать свое волшебное искусство звукописи. (...) Рахманинов, пожалуй, взыскательнее всех русских композиторов относившийся к текстам, написал “Колокола” на слова бальмонтского перевода»¹⁰⁰.

Для К. Бальмонта-переводчика самым важным было не столько сохранить абсолютную точность текста, сколько отразить его уникальный характер, его звуковую организацию, превратить перевод в самостоятельное художественное произведение. Он называл свой метод скорее подражанием, чем переводом. Однако именно эта особенность метода К. Бальмонта выгодно выделяла его переводы стихотворений Э. По среди других работ его предшественников. Сохранив точность перевода, они упускали при этом многие звуковые и фонетические, ритмические и метрические особенности, которые играют едва ли не главную роль в стихотворениях поэта. Несмотря на изощренную организацию

¹⁰⁰ Любимов Н. М. О переводах К. Д. Бальмонта // Русская литература, № 1, 2007. С. 258.

«Колоколов», К. Бальмонту во многом удалось воссоздать ту звуковую атмосферу, те ассоциации, которые стремился передать Э. По.

Проблемам перевода и анализу поэтического текста Э. По посвящено несколько работ¹⁰¹. Представленный в статье фонетический анализ сделан на основе нескольких исследований¹⁰².

Текст «Колоколов» от начала до конца пронизан «музыкальной» звукописью, основой которой являются звукоподражательные элементы, воспроизводящие колокольный звон (аллитерация, ассонансы).

Ключевым словом в тексте Э. По становится *bells* [белз], от которого и прорастают главные «колокольные» звуки поэмы - «л» и «з» (в своем переводе К. Бальмонт искусно внедряет эти звуки в разных словах в каждой строфе). Постоянно меняя рифмовку и количество слов в строке, автор добивается то мягкого, певучего звучания, то резкого, стремительного, словно «задышающегося», что погружает читателя в «эмоциональный фон» каждого раздела поэмы.

Первая часть открывается ночным зимним пейзажем, где под дугой саней радостно звенят серебряные бубенцы: **с, л, з, и, е/э**: «*silver bells* [сйльве белз]» - «серебристым легким звоном слух наш сладостно томят». «Холодное» звучание серебристых колокольчиков сменяет «теплый» звон **золотых** «венчальных, величальных» свадебных **колоколов** - «*Golden bells* [гблден белз]» – они вещают о любви, расцвете жизни, наступлении зрелости; о мире «нежного блаженства», покоя и безмятежности. Здесь, на смену пронзительному «**i**» [**и**] и тихому, «морозному» «**s**» [**с**] из первой части приходит глубокое, насыщенное «**o**» [**о**] и звонкое, ликующее «**l**» [**л**]. Воют и гремят, возвещают о страшной беде зловещей черной ночью в третьей части «*brazen bells* [брэйзен белз]» – медные колокола:

¹⁰¹ В их числе статьи: "Симфония колоколов и колокольчиков» К. Ситникова, «Мистицизм поэтического ритма Эдгара По в восприятии К. Бальмонта» Т. Колчевой и некоторые другие исследовательские работы.

¹⁰² 1. «Колокола» как отражение поэтики Э. А. По [Электронный ресурс]: <https://newsland.com/post/1594819-kolokola-kak-otrazhenie-poetiki-eapo>

2. Бибин Е. А. Стилистические особенности лирики Эдгара По и проблемы ее перевода на русский язык // Материалы Международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум» [Электронный ресурс]: <https://scienceforum.ru/2013/article/2013007649>

«могут только **биться, виться, и кричать, кричать, кричать**». Высшей точкой развития и завершением поэмы становится финал, в котором «**похоронный тяжкий звон**» («iron bells [а́йрон белз]») выносит страшный приговор – смерть неизбежна, окончен жизненный путь. В эту мрачную картину возвращаются «о» и «л» из самой светлой, второй части, но они обретают здесь новую окраску - в сочетании с протяжным жалостливым «и» (people [пипл], steeple [стипл]), завывающим «оу» (tone [тóун], stone [стóун]), твердым «э» в сочетании с резким «з» (три раза подряд «knells [нелз]» и «bells [белз]»). К. Бальмонт, понимая настроение последних частей, добавляет к этой звуковой атмосфере в свой перевод грозное, раскатистое «р» («гулкий колокол **рыдает**», «**похоронный тяжкий звон, точно стон**»).

На этой основе в поэме Э. По рождается стройная, логично развивающаяся образно-поэтическая концепция с ее сменой колокольности, цветовой палитры, которая становится отправной точкой для С. Рахманинова в его создании подлинно симфонической картины.

Попробуем рассмотреть колокольный звон в его развитии и преобразении в каждой части, которая становится отражением поэтических образов и символов в поэме Э. По.

I часть рисует картину ясного зимнего пейзажа с его бодрящей свежестью, в который вписаны бег саней с серебряным, радостным звоном бубенцов и колокольчиков. Это создает яркий образ юности, полной безоблачных надежд и мечтаний. Светлый колорит этой части (As-dur) подчеркнут усиливающим солнечность мажора T₅₃ с секстой, которая создает радостное и звонкое звучание пентатоники.

Тон всей части задает вступление, где рождается радостный «серебристый перезвон», появляющийся в переливах трелей флейты и кларнета и с легкими

Allegro, ma non tanto.

Flauti I. II.
Flauto III (e Piccolo).
Oboi I. II.
Corno inglese.
Clarinetti I. II in B.

аккордами на *staccato* у фортепиано, звучащих одновременно с ударами треугольника. Новые краски придают вступающие гобой и скрипки (с раскачивающейся интонацией) и арфа, подхватывающая ритмоформулу фортепиано. Постепенное вступление все новых голосов и тембров меняет фактуру от ее легкой воздушности к более плотному, насыщенному звучанию. Холодный серебристый перезвон становится более полнозвучным. В дальнейшем в этот переливающийся оттенками «перезвон» включаются новые участники (деревянные духовые инструменты и челеста). Именно этот, заданный вступлением тембровый колорит, мелодико-ритмические формулы (с их идеей раскачивания и восхождения) будут сопровождать развитие I части.

Лирическим центром всей поэмы бесспорно является II часть (*Lento*). Она воспринимается как самая светлая и сокровенная: D-dur (тональность «*Gloria*»), связанный с образами радости и ликования, поддержан неспешным темпом и состоянием созерцательной статики. Из секундово-терцовых раскачиваний в мелодии (альты с сурдиной) рождаются «золотые аккорды-звоны» у струнных, арфы и кларнетов. Гармоническая составляющая этого аккорда заставляет вспомнить о М. П. Мусоргском¹⁰³: аккорды из сцены коронации царя Бориса и аккорды-звоны из II части «Колоколов» имеют общую гармоническую основу и даже звуковысотное положение.

М. Мусоргский. «Борис Годунов»



С. Рахманинов. «Колокола», 2 часть



¹⁰³ Тритоновая основа в музыке при воссоздании колокольного звона в целом характерна для русских композиторов. Подобное можно встретить и в опере «Князь Игорь» А. Бородина (набат в финале I действия).

У С. Рахманинова это $D_7^{5, 5^-}$, у М. Мусоргского - D_7 с тритоновым соотношением (d и as). Вместе с гармонической вертикалью, общим принципом оказывается тритоновая настройка баса.

После троекратного проведения этой темы (с неизменным расширением ее диапазона и вторжением колокольного аккорда) «обрушивается» гулкий перезвон: включаются трубы, валторны, фаготы, появляются бегущие фигуры у струнных. Этот праздничный свадебный звон несет с собой и что-то потаенное, угрожающее, связанное с обилием острых тритонов. Этот особый смысл «вскрывает» реприза части, в которой колокольность сливается с мотивом *dies irae*.

Резкий перелом происходит в III части. Она по своей значимости и масштабам занимает центральное место в этой поэме. Основной образ этой части – «воющий набат» – охарактеризован Б. В. Асафьевым как «набат, прозвучавший нервным вихрем».

Генеральной линией в развитии части становится трансформация колокольности, которая все время меняет окраску и дается в разных музыкальных воплощениях. Идея «набирающего силу» колокольного звона становится символическим отражением пожара, вспыхивающего от первых искр до всепожирающего пламени. Эти изменения воплощаются на всех уровнях музыкальной ткани. Вариантность ритмоформулы (от остинатной пульсации с её скорбным смирением и безнадёжностью к все более частой, с ритмическим дроблением, воплощающей «кричащий» набат), тембровый колорит (с постепенным вступлением «грозной меди», создающей фатальную окраску), ритмические и мелодические фигуры создают ощущение абсолютного хаоса, уходящей из-под ног почвы. В этом затаенном звучании нисходящих терциях по звукам t_{64} подчеркивается интонация тритона. Происходит наложение аккордов UM_{53} ($VI_{53}^{\#1}$), t_{64} и S_{64} маж. (B-dur), которое в дальнейшем обретает значение лейтгармонии колокольного звона.

Вступление III части (разгорание «первых искр»)

Clarinetti in B. I. II. III. *pp*

Arpa. *p*

Violini I. *div.* *sul ponticel*

Violini II. *div.* *sul ponticello* *p (senza sord.)*

Постепенно учащается ритмическая пульсация, уплотняется фактура, и динамическое нагнетание приводит к настоящему набату (ц. 56). Он строится на все той же лейтгармонии, изложенной здесь в новых фактурных, ритмических и тембровых вариантах. Таким образом,

колокольный звон складывается из нескольких планов: 1) Триольный мотив по звукам трех аккордов из лейтгармонии у флейт пикколо, флейт и кларнетов; 2) Фанфары труб с переливами арфы и с тремоло высоких струнных; 3) Оstinатный триольный мотив у виолончели, который затем прозвучит у скрипок и альтов.

1)

2)

48

56

Fl. picc. *poco a poco cresc.*

L. II. *poco a poco cresc.*

Fl. I. II. III. *poco a poco cresc.*

Clar. I. II. III. *poco a poco cresc.*

Vclli. *arco*

I. II. *f*

Cor. III. IV. *poco a poco cresc.*

V. VI. *poco a poco cresc.*

Tr. I. II. III. *poco a poco cresc.*

Arpa.

Viol. I. *unis.*

Viol. II. *unis.*

Viole.

3)

«Жизнь окончена. Нет больше мечтаний, порывов. Наступил час мертвого покоя»¹⁰⁴, – точно найденное О. Соколовой образное описание настроения и символического содержания IV части поэмы (*Lento lugubre, cis-moll*). Интересно, что композитор впервые использует тональность *cis-moll* еще в I части поэмы в эпизоде «волшебного сна», где происходит модуляция из светлого, жизнерадостного *As-dur* в эту трагическую, скорбную тональность с ее

¹⁰⁴ Соколова О. Хоровые и вокально-симфонические произведения Рахманинова. Москва, 1963. С. 116.

драматическим наполнением¹⁰⁵. Уже в I части, в появившемся образе сна скрывается завуалированный образ смерти, который дан здесь лишь намеком (полностью он раскроется в последней части цикла с её мрачным торжеством смерти).

Похоронный звон IV части звучит по-разному: и как страшная, фатальная сила, и как плач по умершему, и как отпевание «души усопшего». А. Кандинский выделяет два плана звучания колоколов – реально-трагический, связанный с «обрядом отпевания», скорее православной панихиды, и фатально-фантастический, воплощающий «потустороннее зловещее начало»¹⁰⁶. Нежную, проникновенно скорбную мелодию английского рожка четырежды прерывают грозные аккорды – трезвучия низких минорных ступеней (VI, IV, II, VII – в таком порядке они появляются) в звучании грозной меди, духовых и фортепиано. Эти вторжения придают лирически-скорбному образу темные, мрачные оттенки, усиливают «минорный колорит» и вносят трагически-обреченный характер.

Второй музыкальный элемент возникает как отражение, аллюзия на реальное звучание погребального колокольного звона – «перебор». Перебор осуществляется ударами во все колокола поочередно, начиная с наименьшего и заканчивая самым большим колоколом, что в православной церкви символизирует этапы человеческой жизни от рождения к смерти. С. Рахманинов воплощает это печальное, смиренное «отпевание» нисходящими «ударами колоколов» по звукам Mm7 (гобой, кларнеты и скрипки).

The image shows a musical score for four instruments: Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Violin I (Viol. I.), and Violin II (Viol. II.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Oboe and Clarinet parts have a melodic line with a 'Solo' marking. The Violin parts have a rhythmic accompaniment with 'Tutti div. a 2' markings. The score is in a minor mode, consistent with the 'Mm7' (minor seventh) chord mentioned in the text.

¹⁰⁵ Достаточно вспомнить «Лунную сонату» Л. Бетховена, «Для берегов отчизны дальней» А. Бородина, Симфонию №5 Г. Малера, Прелюдию, ор. 3 № 2 и Этюд-картину, ор. 33 № 9 самого С. Рахманинова и т.д.

¹⁰⁶ Кандинский А. Симфонизм Рахманинова и его поэма «Колокола» // Советская музыка, 1973 № 7. С. 86-98.

Пример отдельного периода из «проводного» звона¹⁰⁷:



На основе данного анализа можно сделать выводы о том, как меняющееся образное наполнение колокольности отражается в тексте и в музыке поэмы. В стихотворении эта трансформация воплощается благодаря фонетическому ряду: от острого «и» и тихого «с» первой части автор (и переводчик!) приходят к глубокому и яркому звучанию «о» и «л» во второй; в двух последних частях звуковая картина становится резкой, враждебной, зловеще-чеканной, («э», «з», «р»), с завывающими и жалостливыми интонациями на звуках «оу» и «и». Развитие наблюдается и с точки зрения масштабов: от маленьких бубенцов на санях до большого железного колокола. Наконец, это движение отражается и в цветовой палитре поэмы: от ярких, переливающихся серебристого и золотого до темных, мрачных, траурных тонов.

С. Рахманинов с его мастерством воссоздания колокольного звона, опираясь на образно-поэтические подсказки в тексте, находит его музыкальное воплощение. Основополагающими в этом преображении становятся:

- изменение вида колокольности - от перезвона, прозрачного и легкого, к «воющему» набату и погребальному звону;
- сгущение тембрового колорита - от звонких переливов высоких деревянных духовых к тяжеловесной, грузной меди;
- нагнетание звучности с постепенным усилением динамики, насыщенности и плотности фактуры;
- соединение колокольности с темой *dies irae* и фигурой *catabasis*.

Все это становится символическим отражением формулы «от колыбели до могилы», словно отражающей движение человеческой жизни.

¹⁰⁷ Ярешко А. Колокольные звоны – инструментальная разновидность русского народного музыкального творчества // Из истории русской и советской музыки. Выпуск 3. Сост. М. Пекелис, И. Гивенталь. М.: Музыка, 1978. С. 51.