

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН  
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН  
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА

**ЭЛЛА ДЕРГАЧЁВА**

**Изучение ранних романсов С.В.Рахманинова  
в классе концертмейстерского мастерства.**

*Учебное пособие  
для ВУЗов искусства и культуры*

Ташкент 2018

**Элла Дергачёва**

Изучение ранних романсов С.В.Рахманинова в классе концертмейстерского мастерства /Э.Дергачёва; Министерство высшего и среднего образования Республики Узбекистан, Министерство культуры, Государственная консерватория Узбекистана – Ташкент:

**Ответственный редактор:**

Шойиста Ганиханова –  
кандидат искусствоведения, доцент

**Рецензенты:**

Рамида Полатханова профессор  
Махфуза Казакбаева доцент

Настоящее учебное пособие разработано автором в результате работы со студентами в классе концертмейстерского мастерства. Романсы С.В. Рахманинова включены в программные требования по предмету «Концертмейстерское мастерство» для студентов Бакалавриата (5150700) и Магистратуры (5A150701) направления «Фортепианное исполнительство».

В данном учебном пособии проанализированы романсы, представляющие собой высокохудожественный материал на примере которого формируется эстетический облик музыканта, а также развиваются профессиональные навыки исполнителя и концертмейстера. Методические рекомендации помогут сформировать технические навыки и чувство высокого художественного вкуса студентов, а также будут способствовать развитию навыков актерского мастерства важного элемента в подготовке профессиональных концертмейстеров.

Учебное пособие предназначено для студентов Бакалавриата (5150700) и Магистратуры (5A150701) ВУЗов искусства и культуры, им можно пользоваться и в процессе подготовки исполнителей в лицеях и колледжах искусств.

© Э. Дергачёва, 2018

**Ella Dergacheva**

Изучение ранних романсов С.В.Рахманинова в классе концертмейстерского мастерства /E.Dergacheva; O'zbekiston respublikasi oliy va o'rta ta'lim vazirligi, O'zbekiston respublikasi madaniyat vazirligi, O'zbekiston davlat konservatoriyasi – Toshkent:

**Ma'sul muharrir:**

Shoyista Ganixanova –  
san'atshunoslik fanlari nomzodi, dosent

**Taqrizchilar:**

Ramida Polatxanova professor  
Mahfuza Kazakbaeva dosent

Mazkur o'quv qo'llanma muallif tomonidan konsertmeysterlik mahorati sinfida talabalar bilan olib borgan faoliyatining mahsulidir. S.V.Raxmaninov romanslari “Fortepiano ijrochiligi” yo'nalishida ta'lim olayotgan bakalavr (5150700) va magistratura (5A150701) talabalari uchun “Konsertmeysterlik mahorati” fani bo'yicha qo'yilgan dasturiy talablarga kiritilgan.

Qo'llanmada musiqachining estetik qiyofasini shakllantiruvchi yuqori badiiy materialni namoyon etuvchi romanslar tahlil etilgan bo'lib, ular ijrochi va konsertmeysterning professional ko'nikmalarini rivojlantirishga yordam beradi. Unda keltirilgan uslubiy tavsiyalar talabalarda texnik ko'nikmalarni va yuqori badiiy did hissiyotini shakllantirishda qo'l keladi hamda professional konsertmeysterlarni tarbiyalashda muhim xususiyat kasb etuvchi aktyorlik mahorati ko'nikmalarini rivojlantirishga imkon beradi.

O'quv qo'llanma san'at va madaniyat OO'YUlarida tahsil oluvchi bakalavriat (5150700) va magistratura (5A150701) talabalari uchun mo'ljallangan, shu bilan birga qo'llanmadan san'at litseylari va kollejlarda ijrochilarni tayyorlash jarayonida ham foydalanish mumkin.

**Ella Dergacheva**

Изучение ранних романсов С.В.Рахманинова в классе концертмейстерского мастерства /E.Dergacheva; Ministry of higher and secondary education of the Republic of Uzbekistan, Ministry of culture, State conservatoire of Uzbekistan – Tashkent:

**Managing editor:**

Shoyista Ganikhanova –  
Candidate of art history, associate professor

**Reviewers:**

Ramida Polatkhanova professor  
Mahfuza Kazakbaeva associate professor

The present tutorial has been developed by the author in the issue of work with the students in the class of art of accompaniment. S.V.Rakhmaninov's romances were entered in the program requirements of the discipline "Art of accompaniment" for Bachelor (5150700) and MA (5A150701) course students of "Piano performing department".

This tutorial analyzes the romances which are of highly artistic material, by way of example of it aesthetic views of a musician are formed and professional skills of a performer and accompanist are developed.

The methodological recommendations will assist in forming technical skills and the sense of highly artistic taste of students and developing the skills of actor art as an important component in the training of professional accompanists.

The tutorial is intended for students of Bachelor (5150700) and MA (5A150701) course of art and culture institutions of higher education, it can be used in the training process for performers in art lyceums and colleges.

**©E. Dergacheva, 2018**

## От автора

Сложный многовековой путь интенсивного развития русского музыкального искусства, приведший в конце XVIII века к формированию русской национальной композиторской школы, вступил в XIX и начале XX столетия в эпоху, которую сегодня называют классическим периодом. Именно тогда, с особой яркостью проявилась характерная черта русской музыки – «единство в многообразии»: здесь и неповторимость индивидуального стиля различных композиторов, и, в то же время, общая линия их творческого метода устремленности к реалистическому отражению жизни. Необходимо отметить огромный круг явлений, которые находили свое воплощение в художественном, музыкальном творчестве композиторов. Они исключительно разнообразны: вопросы истории и проблемы современности, глубокий анализ внутреннего мира человека, чаяния многострадального русского народа, отражение быта и природы, сочетание исконно русских тем и образов с многосторонним восприятием мировой культуры, и чуткостью к народно-национальному не только своей страны, но и других наций.

В русском классическом музыкальном наследии одно из ведущих мест принадлежит романсу, как одному из самых демократичных жанров, самому разнообразному и богатому по образности и тематике. Его появление связано с самым ранним начальным этапом формирования русской классики. Романс становится своего рода творческой лабораторией для ряда профессиональных русских композиторов. В этом жанре они оттачивают свой стиль, музыкальный язык, ищут яркие темы и пробуют новые образы.

Очевидно, что именно вокальные жанры - песни, романсы, ансамбли, оказали влияние и на другие виды творчества. Эти жанры обладали наибольшими возможностями воздействия на массы, несли в себе наибольший потенциал демократичности. Как одну из характерных черт вокального жанра музыкальной классики, следует назвать и связь этого

жанра с другими видами художественного творчества: литературой, живописью, театром. Это выявляется и в обращении композиторов к образам литературы и других видов искусств, в поисках программ или сюжетов для музыкальных сочинений, и в близости их принципов драматургии, и в жанровых решениях воплощаемых тем и образов.

Можно говорить и об общих чертах самого облика музыканта, эпохи развития русского классического музыкального искусства. В большинстве случаев ему свойственны «ренессансные» черты: многогранность проявления его натуры, интерес к различным сторонам жизни, культуры. Ведь композитор выполнял несколько функций, часто он был и педагогом, и критиком, и исполнителем, и активным участником организации музыкального образования и просвещения.

Музыкальное искусство России – важнейшая часть национальной культуры. В то же время, русская музыка – великая страница и мировой культуры, важнейшее звено в общей цепи исторического развития, музыкального мышления, в рождении и смене стилевых течений в европейском музыкальном искусстве. Эволюция истории русского музыкального искусства, как и любая эволюция художественной деятельности человека, имеет свою процессуальность. «Этот момент определяют крупные поворотные этапы в развитии культуры, объясняют нам изменения условий для ее развития, сущность ее идейной направленности»<sup>1</sup>. В осознании законов развития музыкальной культуры представляется важным фундаментальный труд Б.Асафьева «Музыкальная форма как процесс». Выдвигаемая ученым «теория интонации», а также понятие «переинтонирование» становится определяющим сущности процесса обновления музыкального смысла или, как пишет Асафьев «перестройки звукомышления»<sup>2</sup>. Музыковед выдвигает смелые тезисы и определяет законы процессов развития музыкальной формы. Среди них нам представляется

---

<sup>1</sup> Орлова Е. «Вопросы периодизации». Лекции по истории русской музыки. М.1979 г. Стр 11.

<sup>2</sup> Асафьев Б. «Музыкальная форма как процесс». АН 1947 г.Кн 2. Стр. 358.

интересным следующее - «перевод напевов в новый эмоциональный строй», «борьба за новый смысл музыки»<sup>3</sup>. Очевидно, что созданная новая интонационная система выразительности, обогащенная новыми интонационными образованиями, гармоническими оборотами, тембровыми и формообразующими приемами, творческим направлением требует осмысления.

В данной работе сделана попытка раскрыть заявленные выше проблемы на примере творчества яркого представителя последнего десятилетия XIX века и начала нового, XX столетия Сергея Васильевича Рахманинова (1873-1943 гг.).

Вместе с тем мы не умоляем значения достижений ряда деятелей музыкального искусства внесших значительный вклад в русское искусство. Так десятилетие с 1895 года по 1905 год стало своего рода вехой, так как в это время действовали композиторы различных направлений и поколений - это позднее творчество Н. Римского-Корсакова, расцвет деятельности А.Глазунова, А.Танеева, А.Лядова, быстро развивающегося А. Скрябина, несколько позже и Н.Метнера.

Многотемность, творческое разнообразие, наличие различных индивидуальных стилевых направлений – характерная черта русского музыкального искусства в эти годы. Многие свидетельствуют уже о новых настроениях, о «новых песнях». Для понимания содержания русской музыки предреволюционных лет и ее своеобразия, помогают и некоторые параллели с развитием русской литературы, особенно с кругом образов таких писателей как М.Горький, А.Чехов, И.Бунин, Л.Толстой, А.Куприн. «Время – интереснейшее пёстростью своих противоречий и обилием их»<sup>4</sup> писал М. Горький.

Ведущей тенденцией этого периода становится развитие вокальной музыки и стремление к синтезу вокальных и инструментальных жанров.

---

<sup>3</sup> Там же. Стр. 305.

<sup>4</sup> Горький М. «Письма», «Мои воспоминания». Т. 32 М. 1971 г. Стр. 291.

Камерные жанры, особенно песни-романсы, вбирают в себя черты театральной выразительности, приобретают черты монологов, становятся сценически развертывающимися циклами. В области вокальной камерной лирики в творчестве многих композиторов начинает интенсивно развиваться жанр «стихотворения с музыкой». Это одно из ярких и характерных направлений в камерно-вокальной музыке не только рассматриваемого периода, но и всего русского музыкального искусства вплоть до сегодняшнего дня. Его корни – в общей лиризации и стиха, и музыки, а также в рождении новых критериев восприятия звучащего стиха.

Начало XX века – период интенсивного развития науки о стихотворении. Е.К.Ручьевская пишет об этом жанре - «Трудно точно определить, когда из обихода большинства русских композиторов почти вовсе исчезло привычное слово «романс». Приблизительно это произошло в начале первого десятилетия XX века. А.Танеев, Н.Метнер, С.Прокофьев, М.Гнесин, Г.Катуар, а затем С.Рахманинов и многие другие музыканты, стали давать своим сочинениям для голоса и фортепиано название – «стихотворение с музыкой» или, реже, «музыка к стихотворению»<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup>Ручьевская Е. «Русская музыка на рубеже XX века». МИ. 1958 г. Стр.65.



### **Вопросы и задания по теме**

1. Как в начале первого десятилетия XX века А.Танеев, Н.Метнер, С.Прокофьев, М.Гнесин, Г.Катуар, а затем С.Рахманинов называли свои произведения на стихотворные тексты для голоса в сопровождении фортепиано?
2. Что становится характерной чертой музыкального искусства начала XX века?
3. Назовите работу Б. Асафьева, в которой развивается теория музыкальной интонации.
4. Назовите все сферы деятельности, в которых проявил себя С.В. Рахманинов.
5. В каких жанрах профессионального композиторского искусства работал С.В. Рахманинов?
6. Назовите работу Е. Ручьевской, посвященную русской музыкальной культуре XX века.
7. Тексты каких поэтов, использовал С.В. Рахманинов для своих произведений?

## О формировании музыкального языка и стиля

### Сергея Рахманинова

Русское музыкальное искусство на стыке веков обогатилось творчеством С. Рахманинова. Б.Асафьев подчеркивает, что «в музыке этого композитора талантливо отразилась присущая тому времени «эмоционально-повышенная температура»<sup>6</sup>. Эту мысль продолжает наш современник В. Середа рассуждая о модальности его романсов<sup>7</sup>.

В творчестве С. Рахманинова, глубоко связанного с традициями П.Чайковского, заметно усиливается функция лирической сферы в различных ее формах. «Лирический монолог, лирическое преломление национального восприятия природы, лирический пафос в ощущении песенного пробуждения, лирически-задушевная общительность»<sup>8</sup> – вот основной круг его образов. К характеристике творческой личности С.Рахманинова очень подходят слова М. Горького сказанные о П. Чайковском – «великий лирик». Хотя лирическое начало раскрылось в его творчестве в соответствии с его временем, когда зазвучали «новые песни» в русской жизни. Надо отметить, что лирика С. Рахманинова, как и у П. Чайковского, отнюдь не элегически-сентиментальна или лирически-созерцательна, в ней часто проступает волевой ритм, динамическая напряженность<sup>9</sup>.

Творчество С.Рахманинова, сразу ярко выдвинувшись, расцвело, и, достигнув своей вершины, охватило период времени «чуть ли не свыше пятидесяти лет. Оно разместилось в эпоху между годами кануна кончины П.Чайковского и А.Рубинштейна, и годом пятидесятилетия со дня смерти П.Чайковского, то есть 1943 годом, когда и умолк Сергей Васильевич, чуть-чуть не достигнув своего семидесятилетия»<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> Асафьев Б. «Рахманинов». Изб.труды АН. 1951 г. Стр.96.

<sup>7</sup>Середа В. Загадки гармонической ткани. «Новая модальность» в романсах С.Рахманинова. Тамбов 2013г.

<sup>8</sup> Орлова Е. « Очерки по истории русской музыки». М. 1979 г. Стр. 312.

<sup>9</sup> Асафьев Б. «Избранные статьи». АН. М. 1951 г. III том. Стр.214.

<sup>10</sup> Асафьев Б. «Воспоминания о Рахманинове». Т-2. М. 1961 г. Стр. 346.

Рахманинов с первых сочинений проявил вокальную природу своего дарования. Вокальное ощущение мелодики стало ведущей чертой всех его сочинений достигших своего апогея в жанре романса. Они, для этого глубоко русского художника, были «душевной исповедью»<sup>11</sup>. Думается неслучайно, что после эмиграции, оказавшись в чужом для себя мире, композитор отказывается от этого «исповедального» жанра.

Образный мир представленный в его романсах необычайно широк - от восторженных, гимнических воспеваний жизни до ее трагических иной раз фатальных страниц. Красной нитью проходит через всю вокальную музыку Рахманинова тема одиночества, которая влечет за собой драматическое начало. Поэтому лирико-драматические романсы составляют основную часть камерно-вокального наследия композитора. Бесспорно, что его вокальная лирика опирается на достижения П.И. Чайковского, которого Рахманинов боготворил. Их роднит искренность высказывания «от первого лица»<sup>12</sup>, высокий эмоциональный накал, демократизм. И все же, романсы Рахманинова – это новый этап развития жанра в русской музыкальной культуре. Вокальные произведения Сергея Васильевича наполнены иным идейно-содержательным смыслом, они выделяются пылкостью и направленностью художественной формы. В вокальном творчестве сильно и ярко проявилась эволюция стиля композитора. Гамма настроений, затронутая в романсах очень широка по своему диапазону. Стремясь правдиво и глубоко раскрыть внутренний мир своего современника, Рахманинов искал и находил необходимые средства музыкальной выразительности.

Своеобразие творческого дарования проявилось в сфере ладогармонического языка, так рахманиновская гармония всегда выразительна и является важным элементом музыкально-поэтического образа. Очень велико в вокальной лирике значение фортепианной партии, где происходит процесс перерастания романса в жанр вокально-

---

<sup>11</sup>Там же. Стр. 358.

<sup>12</sup>Там же. Стр. 356.

инструментального дуэта, обусловленный углублением эмоционально-психологического содержания. Голос и фортепиано исполняют в них самостоятельную, в одинаковой степени важную функцию.

Следует заметить, что романсам Рахманинова не свойственно жанровое разнообразие. Композитор тяготеет к форме романса-монолог, что оправдано его художественными целями, где тема одиночества раскрывается через созерцательно-драматические образы. Палитра форм романсов-монологов «от первого лица» весьма широка – это простые двух или трех частные сочинения, используются традиционные вариационно-куплетные, а также контрастно-составные композиции.

Создавая свои романсы, Рахманинов обращался к поэзии различных эпох и стилей. Основным его критерием было эмоциональное содержание поэзии и близость, созвучность ее с его собственным настроением!

Романсы объединены самим Рахманиновым в опусы. Таких опусов семь: , ор. №4, ор. № 8,ор. № 14,ор. № 21,ор. № 26,ор. № 34,ор. № 38.

В каждом из них от шести до пятнадцати романсов. Порядок следования романсов обусловлен особыми художественными задачами, а не стремлением сохранить хронологическую последовательность.

Музыка С.В.Рахманинова, звучащая по всему миру, кажется, полностью отделилась от своего творца, и живет самостоятельно. Однако это не совсем так. Сколь ни внушителен масштаб потока времени прошедших лет, личность композитора, еще при жизни своей нареченного классиком, не потускнела, не скрылась в туманной дали. Сказать такое о П.Чайковском или Н.Римском-Корсакове мы уже не сможем. Они «далеко», их человеческий облик доходит до нас с налетом «хрестоматийного глянца». Не то с Рахманиновым. Нас не покидает удивительное ощущение присутствия Рахманинова в нашей жизни. Еще живо, еще струится его человеческое тепло, которое бережно хранят десятки, сотни людей. Это очень разные люди, их художественные интересы, жизненные судьбы разительно могут отличаться друг от друга. Но одно их объединяет: через всю свою жизнь они

несут чувство огромной любви, радости, восторга, вызванного встречей с музыкой С.В.Рахманинова. Это чувство передается подобно искре. Каждый раз при соприкосновении с его музыкой захватывает «ток» духовного общения с композитором, который жил, как будто, и давно, а на самом деле – вот он, рядом!

Уверенно, звонко, счастливо начал Сергей Рахманинов свой путь в искусстве. Какая поразительная интенсивность работы, какая энергия, напор в первые пять-шесть лет творчества! Казалось, все ему удастся, улыбается. Молодой талант, дружески поддержанный большими музыкантами, получает признание, расцветает у всех на глазах. Фортепианный концерт и опера «Алеко», которая с выпускного консерваторского экзамена прямым ходом прошествовала на сцену Большого театра; фантазия «Утес» и «Цыганское каприччио», «Элегическое трио», романсы ор. №4, ор. №8. Этот список резко обрывается на Первой симфонии – самом главном и несчастливом произведении, созданном в первые годы творчества.

Среда, в которой рос и воспитывался Рахманинов, влияла на него благотворно. Профессионально-строгая атмосфера в пансионе Н.С.Зверева, где дарование юноши было поставлено на крепкий фундамент. Встречи с П.Чайковским и А.Рубинштейном – они на всю жизнь стали для него кумирами, занятия в консерваторских классах С.Танеева, А.Аренского, А.Зилоти, знакомство с Н.Римским-Корсаковым, А.Глазуновым. А несколько позднее – с Ф.Шляпиным, А.Чеховым, Л.Толстым, И.Буниным, К.Станиславским...

Это был один мир, одна культурная почва. Рахманинов врос в нее. Его «талант питался из сокровенных глубин национальных художественных традиций»<sup>13</sup>.

Особая духовная связь соединяет Рахманинова с двумя старшими братьями по искусству – П.Чайковским и А.Чеховым. Сколько общих встреч, намерений, планов совпадающих столь многозначительно!

---

<sup>13</sup> Асафьев Б. «Избранные труды». АН 1951 г. Т. II. Стр.213.

П.Чайковский безгранично любит Чехова, хочет писать с ним оперу «Бела»; и он же пестует юного Рахманинова, всячески поддерживает его. Рахманинов посвящает Чайковскому и Чехову свои произведения: одно из них – фантазия «Утес» с программой по чеховскому рассказу «На пути», пишет оперу «Франческа да Римини» на либретто, первоначально предназначавшееся для Чайковского, пишет, наконец, интереснейший романс на прозу А.Чехова – «Мы отдохнем». В романсе мы находим явный отголосок намерения создать оперу на сюжет «Дядя Ваня», известно также, что А.Чехов и С.Рахманинов намеревались использовать для оперы сюжет рассказа «Черный монах».

М.Горький сказал о Чехове: «Талант трагический и нежный»<sup>14</sup>. Слова эти можно отнести и к Чайковскому, и к Рахманинову.

«Сердечность, – Чехов называл, – одно из важнейших качеств подлинно художественного произведения»<sup>15</sup>. Чайковский, как бы, развивая его мысль сказал: «Где сердце не затронуто, – не может быть музыки»<sup>16</sup>. Спустя несколько десятилетий, Рахманинов столь же лаконично скажет: «Самое высокое качество всякого искусства – это его искренность»<sup>17</sup>.

В высказываниях трех больших художников заключена целая эстетическая программа, относящаяся ко всему русскому искусству.

В одном из писем Римский-Корсаков заметил шутливо: «Ведь известно всем и каждому, что деятельность всякого композитора, не преждевременно умершего, делится на три периода. Так установили господа биографы»<sup>18</sup>. Шутка шуткой, но применительно к Рахманинову она верна. Эти три этапа в его творчестве и в его жизненной судьбе намечаются совершенно отчетливо. В каждом возрасте человеческой жизни есть свой смысл. И для каждого отдельного человека – он разный. Гений иногда проживает огромную жизнь в недолгом временном пространстве. Все зависит от срока земного существования. Если этот срок мал, то время уплотняется.

---

<sup>14</sup> Горький М. «Мои воспоминания». Письма. Т 32. М. 1971 г. Стр. 163.

<sup>15</sup> Чехов А. «Статьи и письма». Т 4. М. 1979 г. Стр.187.

<sup>16</sup> Чайковский П. «О национальном элементе в музыке». М. 1952 г. Стр.49.

<sup>17</sup> Рахманинов С. «С.В.Рахманинов. Письма». М. 1955 г. Литературное наследие. III Т. Стр. 70.

<sup>18</sup> Римский-Корсаков «Статьи и письма». Т. 3. М. 1969 г. Стр. 79.

Соотнося начало творчества и его вершину, можно в полной мере оценить дерзкую и стремительную эволюцию, которую пережил в своем отрезке времени рахманиновский гений.

Вершинные произведения Рахманинова, созданные им после Второго фортепианного концерта, невольно «давят» на наши оценки ранних работ композитора, среди которых, конечно, есть вещи незрелые, стилистически неровные.

«Творчество Рахманинова этих лет, – пишет Ю.В.Келдыш, – неоднородно стилистически и по характеру образов. В поисках своего пути, композитор обращался к разным задачам, осваивал новые для него средства, постепенно преодолевал при этом возможные влияния. Не всегда еще ему удавалось достигнуть органического единства и целостности художественного воплощения»<sup>19</sup>.

Все это так. Но чего стоит одна только Прелюдия *cis-moll*, магически завораживающая любую аудиторию, любого, даже неискушенного в музыке человека! Это своего рода «визитная карточка», гордо предъявленная миру 19-летним композитором. И мир услышал его. Как услышал он Первый фортепианный концерт, оперу «Алеко», «Утес», романсы - «Не пой, красавица при мне», «О нет, молю, не уходи», «Сон», «Весенние воды», «Островок», «О, не грусти» и другие.<sup>20</sup>

Все ли знают, что романс «В молчаньи ночи тайной...» был написан С.Рахманиновым в 16 лет?! Группа романсов, написанная Рахманиновым в консерваторские годы не были опубликованы при жизни композитора. Только два романса из этой группы – «О нет, молю, не уходи!» и «В молчаньи ночи тайной» – были включены в *opus* 4, причем в значительно переработанном виде.

---

<sup>19</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время». М. 1973 г. Стр. 107

<sup>20</sup> Казьмин О. Рахманинов – феномен XX века: к 130 –летию со дня рождения. Ивановка 2003г.

**Вопросы на знание теоретического материала по разделу.**

1. Назовите основную образную сферу романсов С.В. Рахманинова.
2. Кто из писателей прозаиков оказал сильное влияние на формирование художественного вкуса и эстетических взглядов композитора?
3. Назовите педагогов С.Рахманинова.
4. С творчеством какого русского композитора прослеживается связь С. Рахманинова?
5. Дайте определение ведущей черты мелодики композитора.
6. Какая из тем «красной нитью» проходит через всю вокальную музыку Рахманинова?
7. Какие формы использует композитор в романах монологах и почему?



## **Обучение основам теории и преподавания концертмейстерского мастерства на примере романсов ор. 4 С. Рахманинова**

В ранний период творчества С.В. Рахманинов создает романс «В молчаньи ночи тайной...» ор. 4 №3 на стихи А.Фета. Сочинение отмечено яркой индивидуальностью и является одной из ярких страниц вокальной лирики. Незаурядный мелодический дар и симфонизм мышления композитора, а также своеобразная манера лирического высказывания в этом произведении, позволили автору раздвинуть рамки жанра романса и поднять его на новый качественный уровень. Созданный в те же годы что и поздние романсы П.И. Чайковского и Н.А. Римского-Корсакова он по праву занял достойное место в ряду величайших достижений русской вокальной музыки.

По жанру романс «В молчаньи ночи тайной...» скорее всего можно определить как лирико-драматическое сочинение. Музыка покоряет глубокой поэтичностью, юношеской свежестью и непосредственностью, лирической экспрессией, но вместе с тем в ней ощущается и драматизм. Лирическое чувство в романсе неразрывно связано с поэтическим ощущением природы «Образ затаенной ночной тишины служит Рахманинову исходным моментом для музыкального воплощения текста»<sup>21</sup>. Мечтательная, поэтическая атмосфера ночи выразительно передана во вступлении фортепиано. Чувственно-томный тон, интонации уменьшенной септимы в верхнем голосе появляются на тихо колышущемся гармоническом фоне аккомпанемента. По выражению Ю.Келдыша: «построение словно повисающими в воздухе протянутыми звуками...»<sup>22</sup>.

Вступление, аккордовые шаги, фортепианная фактура, все это говорит о бережном отношении Рахманинова к объединению и использованию принципов, характерных для романсов П. Чайковского.

---

<sup>21</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время». М. 1973 г. Стр. 120

<sup>22</sup> Там же. Стр. 121

**Lento**

Триольная аккордовая фактура сопровождения сохраняется и при вступлении вокальной мелодии. Вокальная партия певуча и декламационна.

rit. [a tempo]

о, дол - го бу - ду

*mf*

я в мол-чань-и но - чи тай - ной ко-вар-ный, ле - пет твой,

Романс «В молчаньи ночи тайной...» имеет двухчастную структуру с репризой и кодой. Драматическая и динамическая линии в романсе формируются постепенно: здесь показательность сгущенности чувства, томительно-знойная страстность выражения, острота кульминации.

В среднем разделе романса фортепианная партия приобретает более взволнованный характер. Появление шестнадцатых в басу создает волны подъема и устремления, активность взлета. Имитационное развитие мелодических оборотов у голоса и фортепиано, цепь восходящих секвенций приводят к яркой кульминации с поочередным достижением вершинного звука фа-диез в вокальной, а затем и в фортепианной партии.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The top staff is the vocal line in G major, 3/4 time, with lyrics: "- дить ноч-ну - ю тьму, за - вет - ным и - ме -". The piano accompaniment consists of two staves. The right hand has a melodic line with triplets and slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment of sixteenth notes. Dynamics include "fff" (fortissimo) and "f" (forte).

Та же самая фраза, но в другом гармоническом варианте, в насыщенном, широком изложении, появляется в момент динамической вершины. И это дает возможность внутреннего переосмысления основного музыкального образа. Тихий созерцательный покой сменяется страстным подъемом и воодушевлением.

Рахманинов по-своему «прочел» стихотворение Фета, «привнеся в музыку романса не свойственную поэтическому тексту силу и яркость эмоциональных контрастов»<sup>23</sup>. В таком случае, целостный музыкальный замысел преобладает над точностью «декламационных нюансов». Рахманинов акцентирует сценичность в раскрытии текста. Действие развертывания сюжета, при сохранении неизменного образа – образа ночи –, композитор строит каждый раз на новом материале эпизода, добиваясь почти

<sup>23</sup>Там же.

зрительного представления о течении событий. Этим оправдываются повторения отдельных слов, нарушающие структуру стиха.

В репризе романса, *Piu vivo*, добавлено заключительное двестишье, которое образовано за счет соединения начальной и конечной строф стихотворения:

«О, долго буду я в молчаньи ночи тайной,  
Заветным именем будить ночную тьму».

*piu vivo* *mf*

тьму. О,

дол - го бу - ду я, в мол - чань-и но - чи тай - ной,

*pp*

Измененная тема первой части постепенно растворяется. Восходящие триоли возвращают развитие к исходной точке. Волна подъема в фортепианной партии светла и прозрачна. Кодовое построение основывается, с характерным для Рахманинова, на постепенном затухании и «истаивании» звучности.

*piu vivo* *p* *rit.*

за - вет - ным и - ме - нем бу - дить ноч - ну - ю

тьму.

*ppp* *ppp*

Образно-смысловой строй романса характеризуется многообразием лирических оттенков и граней. Это диктует особый подход исполнителей к раскрытию внутреннего мира сочинения. Интонационная ритмическая точность в вокальной партии достигается в согласованности с фортепианной партией. Вступление исполняется пианистом с той вокальной мерой плотности звучания, после которой певцу будет удобно начинать свою партию. Пианист должен понять логику мелодического, гармонического развития романса, ярко показать фазы нарастания и спада гармонического напряжения, эмоциональное и психологическое состояние героя. В фортепианном заключении пианисту важно создать состояние эмоционального покоя и умиротворения, находя для этого мягкие, пастельные тона звучания, двойные ноты и аккорды с переливом мотивов из одного регистра в другой с большой гибкостью и пластичностью.

С.Рахманинов – величайший мастер вокальной музыки, быть может, один из самых ярких не только в отечественной, но и в мировой музыкальной классике. Вокальность у композитора не просто жанровый признак, это само естество, природа музыки, один из ее основополагающих стилистических и структурных признаков. Весь интонационный строй рахманиновской музыки «коренится в начальных мелодических импульсах, заложенных в голосе человека, в его «тоново» осмысленной речи»<sup>24</sup>. И, необходимо добавить, в импульсах ярко национальных, уходящих в глубины русской песенной культуры. Подобно Шуберту, Рахманинов мыслил и выражал себя «песенно». Ткань рахманиновской музыки, какой бы сложной, многослойной она ни была, «ее мелодический поток, как бы, сотканы из бесконечно льющихся полифонических «линий-голосов»<sup>25</sup>. Это близко народной песне: та же непрерывная вариантность попевок, вокальные «разбеги» и слияния подголосков, узорчатость ритмического рисунка. «Необходимо пояснить, – пишет Б.Асафьев, – когда речь идет о песенности, это не имеет здесь фольклорно-этнографического значения, это для Рахманинова не характерно. Под песенностью, в данном аспекте, разумеется особенное национальное качество русской лирики, русской городской демократической мелодики, русского современного мелоса, весьма отличного от общеевропейской «итальянщины» с ее чувственной окраской»<sup>26</sup>.

Таким образом, истоки рахманиновской мелодики ведут и к народной песне, и к русскому романсу, и, в целом, к опыту вокальных жанров русских композиторов-предшественников. Но песенное и романсовое не часто претворялось Рахманиновым с точной четкостью их жанрового профиля. И это мы находим преимущественно в ранний период творчества, в 90-е годы. Можно назвать лишь некоторые из его ранних романсов, наиболее непосредственно напоминающие свои жанровые первообразы, и где уже

---

<sup>24</sup> Асафьев Б. «Избранные труды» АН 1951 г. Том 5. Стр 91

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же. Стр. 94

свободно используются гармонические и фактурные средства профессиональной музыки, и различные лады русской песенности: «Уж ты, нива моя...» на слова А.Толстого, «Полюбила я на печаль свою...», стихи Т.Шевченко в переводе А.Плещеева. Здесь Рахманинов драматизирует песенную форму, жанр романса трактуется преимущественно в драматическом стиле.

**В романсе «Уж ты, нива моя...» ор. 4 №5 на стихи А.Толстого,** Рахманинов обращается к широко распространенному в русской вокальной лирике XIX века жанру «русской песни». Этот романс относится к группе романсов связанных с отражением народно-бытовых образов, которые в дальнейшем не были характерны для композитора.

В музыке романса влияния от «Могучей кучки», перекрещиваются с чертами драматизированной «русской песни», черты которой мы находим у Чайковского. Но, и в тоже время, в нем мы находим уже типичные рахманиновские интонационные обороты.

Широкая мелодия типа русской протяжной песни с мерным и плавным ритмом в романсе «Уж ты, нива моя...» ассоциируется с равнинным и, по-русски, грустным простором. Народно-бытовая тематика проникнута глубокой скорбью, заунывной протяжной песней о горькой доли крестьянки. Мелодия песни имеет здесь и драматическое развитие, она несет в себе черты и образы, которые способствуют ее развитию. Принцип глинкаинского варьирования в песне «Уж ты, нива моя...» при неизменной, но очень строгой по своей художественной содержательности мелодике, помогает раскрытию скорбной темы и, одновременно, показывает драматическую сторону происходящего.

Двухчастная строфическая структура романса основана на параллелизме образов текста: широкому простору полей противопоставляется «гнетущая тяжесть дум, которые «не стряхнуть...с плеч долой, одной речью...не

высказать»<sup>27</sup>. Этому сопоставлению поэтических образов соответствует соотношение запева и припева в музыкальной строфе. «Уж ты, нива моя...» – строфическая песня, где каждая строфа – новый динамический этап, и это вносит черты сквозного развития.

При повторении строфы, мелодия первой половины остается неизменной и варьируется только сопровождение, образно передающее содержание текста:

**Lento**

The musical score is presented in three systems. The first system shows the piano accompaniment in C major, 3/4 time, with a *mf* dynamic. The second system introduces the vocal line in 7/4 time, with lyrics: "Уж ты, ни - ва мо - я, ни - вуш - ка,". The piano accompaniment in the second system is marked *p*. The third system continues the vocal line with lyrics: "не ско - сить те - бя сма - ха е - ди - но - го,". The piano accompaniment in the third system features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a *p* dynamic.

Вторая половина значительно расширяется, мелодика ее насыщается выразительными декламационными оборотами.

<sup>27</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время». М. 1973 г. Стр. 122



Вступление фортепианной партии построено на русском протяжном мелосе скорбной песни, субдоминантовый гармонический колорит, динамическое нагнетание – все это является прологом к появлению вокальной партии. Поэтическое повествование тесно переплетено с душевным состоянием образа.

**Lento**

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano introduction with a melody in the right hand and arpeggiated accompaniment in the left hand. Dynamics range from *mf* to *f*. The second system shows the vocal line entering with the lyrics "Уж ты, ни-ва мо". The piano accompaniment continues with arpeggiated chords, and dynamics range from *mf* to *p*.

Новый образ «Уж вы, думы мои» требуют смену фортепианной фактуры: «гусельные» арпеджированные аккорды подчеркивают еще больше ее народный склад и дают толчок к дальнейшему развитию, которое имеет свою кульминацию.

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line with the lyrics "Уж вы, думы мои, ду-мушки," and a piano accompaniment with arpeggiated chords. Dynamics range from *p* to *un poco cresc.*. The second system shows the vocal line continuing with the lyrics "ду-мушки," and the piano accompaniment continuing with arpeggiated chords. Dynamics range from *un poco cresc.* to *p*.

При создании поэтического образа певцу важно внимательно отнестись к речевой мелодике текста: сочетание превосходной, подлинной мелодической вокальной партии с декламацией слова. От этого весь монолог приобретает «естественность и правдивость»<sup>28</sup>. Фортепианная партия постоянно договаривает за певцом интонацию «стоны»:

од - ной реч - ю - то вас не вы - ска - зать!

ritard.

mf

Третье проведение темы несет в себе самый сильный элемент драматизации образа, пример «глинкинского варьирования» и изобразительный элемент – «завывание ветра». Важную роль драматизации имеет здесь гармония и фактура фортепианного сопровождения, выразительность органного пункта, который обостряет драматическое напряжение.

[a tempo]

f

По те - бель ни - ва, ве - тер раз - гу - ли - вал,

ppp

pp

mf

<sup>28</sup>Альшванг А. «П.И.Чайковский». М. 1967 г. Стр. 81

ff  
гнул ко - лось - я тво - и до зем - ли, зре - лы зер - на все раз -

f

Изобразительный элемент «завывание ветра» в романсе получает оркестровое развитие в партии фортепиано: развитие хроматического восходящего движения, тремоло в басу на органном пункте. Он сдерживает порыв, будучи противопоставлен неустойчивым гармониям, а затем приводит все движение к кульминации с плотными аккордами на фоне «взлетающего» непрерывного движения. Стихия фортепианной партии служит гармонической и лаконичной поддержкой вокальной партии. Роль фортепианного сопровождения здесь велика и ответственна. Она концентрирует образную идею произведения и выражает в звучании фортепиано ту эмоциональную наполненность, которая накапливалась, которая приводит к кульминационной фазе развития, а затем и к постепенному затуханию от «безысходности». Рахманинов в партиях вокалиста и пианиста подчеркивает нюансом *ritardando* силу глубины чувств образа:

*«Широко вы, думы порассыпались...»*

ме - ты - вал!

Развивая образ, Рахманинов драматизирует песню во многом, как и Чайковский. Много общего в этом отношении содержат песни «Уж ты, нива моя...» и «Я ли в поле да не травушка была...» Чайковского: песенно-мелодический образ несет в себе черты драматического развития, каждая строфа – новый динамический этап. Своеобразие кульминаций связано с вокализацией в высокой тесситуре в наиболее напряженный момент, что заключено в природе народной протяжной песни.

Роль динамического вывода играет реприза с кодой и развивающаяся музыкальная форма романса. Слитность здесь достигается интонационным родством различных мелодических построений, прочное установление основной тональности.

Исключительно впечатляюще и обобщающе исполняется «вокализ» у солиста, применяя глубокое и объемное звукоизвлечение, воспроизводя штрихи *portamento* и *legato*, дослушивая каждый звук, соединяя в себе высокую скорбь и патетику. Вокалист еще больше подчеркивает смысловую сущность этого заключения.

В безыскусном напеве песни находит забвение измученная душа.

con moto  
mf

p

Фортепианное заключение, построенное на основной теме в верхнем голосе, на синкопированном ритме органного пункта, с удвоением баса в октаву, может ассоциироваться с тембрами инструментов симфонического оркестра. Кода завершает трагичность и драматизм романса «Уж ты, нива моя...».

rit.

pp

Пианисту, с первых звуков вступления, и на всем протяжении романса «Уж ты, нива моя...», необходимо обратить внимание на тембровую краску рояля, плотность баса, красочность гармонии с звучащей мелодией в верхнем голосе. Фортепианное сопровождение чутко следует за певцом в едином темпо-ритмическом движении. Драматизм и напряжение образа осуществляется как бы постепенно, и в этом заключается мастерство ансамблистов, которые руководствуются, прежде всего, едиными исполнительскими намерениями. В романсе крайне выразительно

фортепианное заключение, где происходит постепенное замирание пульсирующего ритма, психологического подтекста «стона измученной души». Эти интонации пианист подчеркивает с особой значительностью звукового образа.

В произведениях русских композиторов – значительное место занимают народные темы разных национальностей. Совершенно особое место заняло в русской классике творческое претворение музыки Востока, преимущественно Кавказа, Закавказья и Средней Азии. «Русская музыка о Востоке»<sup>29</sup>, – выражение академика Б.Асафьева, – стала одной из неотъемлемых и важных областей русской музыкальной классики. В.Стасов, указывая, что «элемент восточный» составляет характерное Новой русской музыкальной школы отличие, и справедливо отмечал, что «...нигде в Европе он не играет такой выдающейся роли, как у наших музыкантов»<sup>30</sup>.

Это бережное, внимательное и чуткое отношение к музыкальной культуре других народов свидетельствует об отсутствии у русских музыкантов национальной ограниченности. И, таким образом, в дальнейшем музыкальная культура имела огромное влияние на развитие музыки других народов. Выступая на Седьмом «Международном музыкальном конгрессе» 1971 года с сообщением «Национальные традиции и закономерности их развития», Д.Д.Шостакович сказал: «Разве обращение Бородина, Балакирева, Мусоргского, Римского-Корсакова к отдельным образцам или элементам фольклора народов Востока не обогатило их творчество? Насколько бедней стала бы русская музыка без «Половецких плясок» Бородина, «Исламея» Балакирева, «Плясок персидок» Мусоргского, «Шехеразады» Римского-Корсакова и многих страниц русской музыки о Востоке»<sup>31</sup>.

С одним из традиционных, широко излюбленных жанров русской классической музыки связан и восточный романс **«Не пой, красавица,**

---

<sup>29</sup> Асафьев Б. «Избранные труды». АН 1948 г. Стр. 84

<sup>30</sup> Стасов В. «Избранные статьи» Т. 3, М., 1952 г. Стр 56

<sup>31</sup> М.М.К.Н. Д.Шостакович, доклад «Традиции и современность», М., 1973 г. Стр. 167-168

**примне...» оп. 4 №4 на стихи А.С.Пушкина.** Особое отношение к восточной тематике сблизило концепции поэта и композитора.<sup>32</sup>

Романс С.Рахманинова «Не пой, красавица, при мне...» – подлинный шедевр вокальной лирики 90-х годов. Он написан в начале 1893 года, в период сильных душевных страданий. Их отголоском и стало рахманиновское прочтение поэтического текста, в котором 19-летний композитор чутко слышал психологическую двойственность чувства, так созвучного его собственному состоянию. Воспоминание о несбывшемся, безвозвратно ушедшем – элегический мотив романса «Не пой, красавица, при мне...». Стихи А.С.Пушкина привлекали к себе композиторов разных поколений. Вступая в «соревнование» с такими мастерами, как Балакирев и Римский-Корсаков, юный Рахманинов создал произведение не уступающее их музыкальному истолкованию того же поэтического текста, но во многом более глубокое и сильное по выражению, оно пользуется наибольшей популярностью.

Романс «Не пой, красавица, при мне...» напоминает и восточный романс Римского-Корсакова «Пленившись розой, соловей», и Балакирева «Грузинская песня». «Но в них нет того, пафоса, которым проникнут рахманиновский романс»<sup>33</sup>, подчеркивает Кандинский. Если в тех романсах тема раскрывается в ориентальном жанре, основным качеством которого была характерность и специфичность передаваемого национального колорита, то у Рахманинова иное. Сохраняя ориентализм, он совмещает его с другим стилистическим пластом, а главное, использует его как средство психологической характеристики. Ключ к рахманиновской трактовке: третья поэтическая строфа.

*«Я призрак милый, роковой,*

*Тебя увидев забываю,*

*Но ты поешь и предо мною*

---

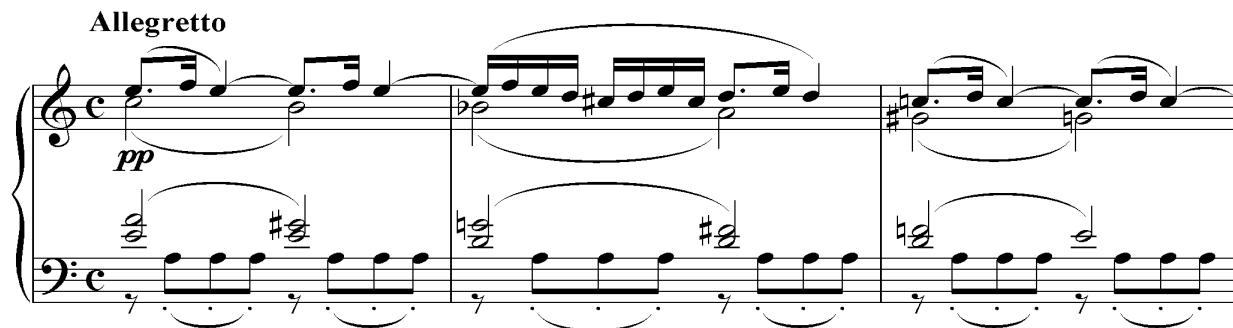
<sup>32</sup>Козьмин О. Пушкинская страничка в жизни Рахманинова. Тамбов 2001г.

<sup>33</sup> А.Кандинский «С.В.Рахманинов». М. 1977 г. «Русская музыкальная культура в начале XXвека». Вып. 4. Стр.218.

*Его я вновь воображаю».*

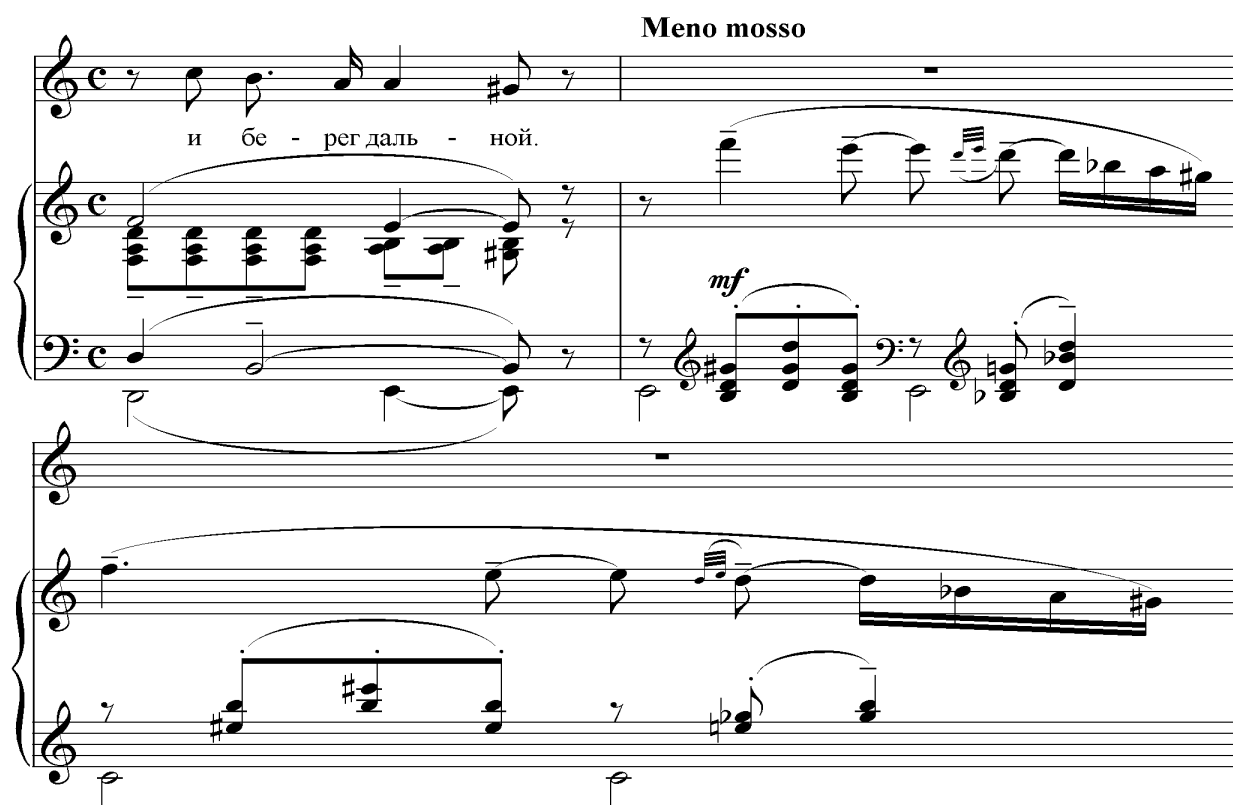
Эта строфа порождает психологическую многозначность музыки, образы и стилистический контрапункт. Обе ориентальные темы появляются в фортепианной партии – во вступлении:

**Allegretto**



И в интерлюдии между первой и второй строфой:

**Meno mosso**



В первой ориентальной теме, звучащей в фортепианном вступлении, возникает абсолютное слияние звукоизобразительности и психологических моментов. Очень выразительно основное тематическое построение с узорчатой, «плавно и медлительно нисходящей мелодией, напоминающей меланхолический восточный напев. Органный пункт на ритмически равномерном оstinатном повторении тонического звука в басу,



подчеркивает выражаемое музыкой состояние скорбного оцепенения, погруженности в печальные думы и воспоминания»<sup>34</sup>. Монотонно повторяющийся в басовом голосе звук *ля* – это звучание ударного восточного инструмента, повторяющийся все время малосекундовый мотив вызывает чувство щемящей печали, хроматическое скольжение средних голосов тоже усиливает лирическую выразительность.

Пианисту при исполнении вступления важно учитывать специфику каждого выразительного средства. Это именно то, что магически захватывает публику, заставляет затаить дыхание, следуя за движением, за каждым поворотом музыкальной мысли. И многое тут зависит от физической, психологической организации пианиста, его дыхания, аппарата, сфокусированных на звукоинтонациях. Пианист интонирует трепетный «восточный напев», будто сотканный из тончайших кружев, на протяжении длительной мелодии сохраняет наполненность звука, умело распределяет его динамику и силу для полнокровной выразительной фразировки.

Вокальная мелодия начинается с интонации – возгласа, где сразу возникает устремленный ввысь малотерцовый мотив к седьмой натуральной ступени *ля минора*, характерной элегической тональности. Экспрессия вокальной партии, ее беспредельность «подчеркнута широкими аккордами арпеджиато-трезвучиями первой и шестой ступенями, которые сменяются все более неустойчивыми созвучиями гармонического лада, усиливая напряженность к концу первой вокальной фразы»<sup>35</sup>.

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part is in the lower staves, and the voice part is in the upper staff. The piano part has a rhythmic accompaniment with a 'rit.' (ritardando) marking and a 'ppp' (pianissimo) dynamic marking. The voice part begins with a vocal line marked 'f ten.' (forte tenuto) and includes the lyrics 'Не пой, кра-са-ви-ца, при'. The score is in 3/4 time and D major.

<sup>34</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г. Стр. 123

<sup>35</sup> Васина – Гроссман В. «Русский классический романс 19 века». М. 1976 г. Стр. 321.

*dim.* *p* *ten.*  
 мне ты пе - сен Гру - зи - и пе - чаль - ной: на - по - ми

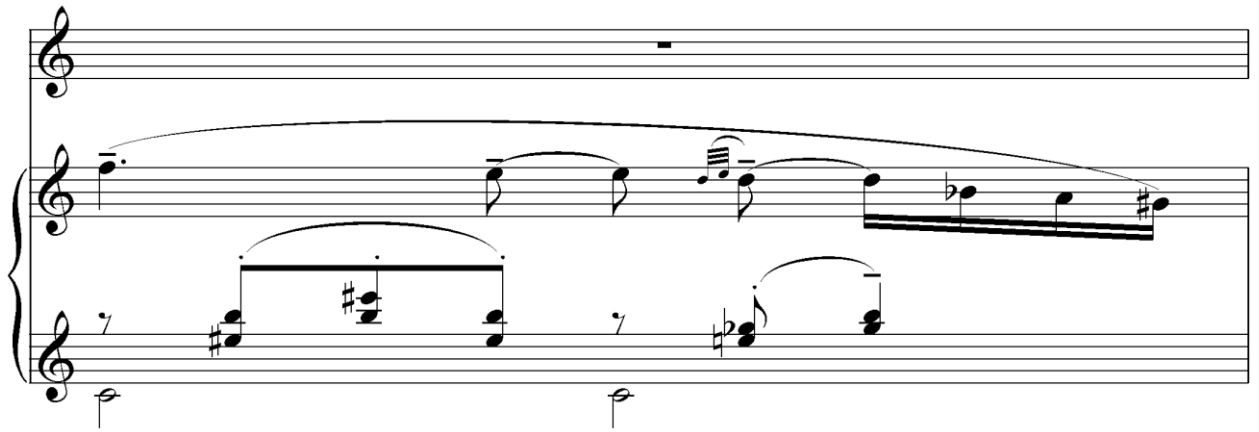
Немаловажно и осмысление пианистом гармонического развития. Поэтому столь необходимо внимание пианиста к скрытым голосам аккордовой ткани, меняющим, вследствие гармонического плана, направление движения. Такое взаимоотношение фортепианной и вокальной партий – «гениальная находка композитора, в ней заключен глубокий психологический смысл»<sup>36</sup>.

Песня красавицы-грузинки поручена роялю, а вокальная партия – это голос души, в которой томный печальный напев пробуждает сожаление «о жизни иной» и вызывает жгучую тоску.

Страстный, импульсивный характер второй восточной темы с ее крутым падением в диапазоне 2-х октав, рисует образ восточной красавицы, и одновременно, вспыхнувшее чувство отчаяния.

**Meno mosso**  
 и бе - рег даль - ной. *mf*

<sup>36</sup> Аверьянова О. «Вопросы музыкальной педагогики». Вып. №3. М., 1960 г. Стр. 281



Партия пианиста в интерлюдии здесь типично рахманиновская, производящая в своем полнозвучии, непринужденной свободе и широте фактуры, впечатление импровизационности. Пианист, экспрессивностью интервалики – увеличенные секунды, уменьшенные терции, задержания, нервность синкопированного ритма, – образует непрерывно движущийся текучий фон, на котором рельефно выделяется поющая вторая ориентальная тема.

Как уже было подчеркнуто, что психологический динамизм романса – это непрерывное взаимодействие образно-стилистических пластов. Их совмещение и развитие осуществляется в рамках сквозной строфической формы. Уже в первой строфе хрупкая мелодия фортепианного вступления появляется в вокальной партии, где она интонируется, с несвойственным ей напряжением. Восточная песня во второй строфе, становится страстной и взволнованной. Возникает драматический диалог, где вокальная партия получает элементы декламационного плана:

«Увы, напоминают мне...»

и жес - то - ки - е на - пе - - вы и

Вокальная партия наложена на основную певучую тему, проходящую в фортепианном сопровождении.

Ансамблистам в выразительном диалоге следует очень внимательно отнестись к фразировке и понять ее смысл.

Стремительное нарастание в партии фортепиано приводит к напряженной кульминации в третьей строфе:

«Я призрак милый, роковой...»

Meno mosso Tempo I

Я

при - зрак ми - лый, ро - ко - вой, те - бя у -

Ориентализм здесь исчезает. «Смятенное звучание секундовых мотивов» в фортепианной партии с синкопой и фигурациями шестнадцатых с доминантовыми гармониями: доминантноаккорд-доминантсептаккорд – требуют от пианиста огромного внимания ввиду изменчивости ритмической структуры, которая передает стремительность душевного движения. Появление новых штрихов, ритмическая пульсация, эмоциональное нарастание, мелодические линии в партии левой руки, глубокие басы со скрытыми полифоническими голосами не должны стать исполнительской проблемой.

В вокальной партии секвенции, размашистые восходящие квинтовые скачки, устремленность к самому высокому звуку = ля= второй октавы и одновременно остро повторяющийся аккорд в фортепианной партии – все это выделяет третью строфу, как очень драматическую вершину романса и приводит к патетической кульминации, восклицанию:

«Но, ты поешь»

ви - дев, за - бы-ва - ю; но ты по - ешь,

и пре - до мной е - го я вновь во - о - бра-

жа - ю.

Этот возглас поддерживается мощными аккордами фортепиано. Пианист исполняет их ярко и насыщенно на протяженном звуке = ля = в вокальной партии. Этот взлет у ансамблистов звучит впечатляюще как апофеоз бурного чувства.

После напряженной драматической кульминации, ритмическая пульсация в фортепианной партии постепенно укорачивается, динамика угасает и снова звучит мотив тоскливого одиночества в вокальной партии.

Не пой, кра-са ви-ца, при мне ты пе-сен Гру-зи-и пе - чаль - ной: на-по-ми

При работе над исполнением романса необходимо тщательно выверить градации динамики в пользу целостной концепции. Немаловажное значение имеет ощущение кантилены, мелодии в резонирующем пространстве гармонии, в воздушно-тембровой атмосфере фортепианного звучания. Учитывая акустические особенности фортепиано, пианист должен добиться и слитности звучания, и добиться эффекта пространственной дистанции. Для достижения этой важной цели, ансамблисты должны найти динамические соотношения между фортепианной фактурой и вокальной мелодией.

В четвертой строфе господствует мягкая проникновенная элегичность. Кандинский пишет, что «замечательной находкой молодого композитора явилось введение второй, на этот раз тихой, кульминации в репризе»<sup>37</sup>.

Это настоящая реприза, в которой объединились все основные интонационные сферы. Оба восточных мотива, теряющие здесь свою специфичность и звучащие, как бы в дымке, вслед за повторением начального речитатива. У фортепиано звучит основная песенная мелодия.

В вокальной партии появляется красивая контрапунктирующая «тема, медлительно, уступами спускающаяся от высокого = ля =. Это второе кульминационное = ля =, исполняемое на *pianissimo*: «Напоминают мне оне», – как отголосок минувшего волнения».

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a *pp* dynamic marking. The lyrics are: "на - ют мне о - не дру - гу - ю жизнь и". The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand staff with a treble clef and a left-hand staff with a bass clef. The right hand plays a descending melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and ties. The overall mood is soft and melancholic.

Фортепианное заключение построено на основной песенной мелодии, которая спускается вниз, в басовый регистр. Глубоко на тончайшей нюансировке *pppp*, контрапункте, секундовыми подголосками досказывает томный печальный напев. Последний аккорд на *mf* – это голос души, обращенной к былому.

<sup>37</sup> Кандинский А. «С.В.Рахманинов», М., 1977 г. «Русская музыкальная культура». Выпуск 4. Стр. 218

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепиано-сопровождение. Текст песни: бе - рег даль - ной. Динамические обозначения: *mf*, *ppp*, *pppp*, *mf*.

Образный мир романса «Не пой, красавица, при мне...» необычайно глубок и сложен: солист и пианист выступают как равноправные участники музыкального действия. Партия рояля по полнозвучности не уступает оркестру, соревнуясь с ним в тончайшей эмоциональной нюансировке. Кроме того, пианисту предстоит преодолеть комплекс выразительных и технических задач. Почувствовать ауру восточного колорита. Восточный колорит рахманиновского романса довольно условен. Жанрово-национальные черты в нем менее выражены, чем в романсе Римского-Корсакова «Не пой, красавица, при мне...» на тот же текст. Главное у Рахманинова – лирическое переживание.



Исполнителям этого романса необходимо знать, как композитор раскрывает в музыке внутренний драматизм стихотворения, как происходит противопоставление не только частей композиции, но и образа «песни Грузии печальной» и воспоминаний о былом.

Пианист должен помнить, что тема грузинской песни звучащая в партии фортепиано, как бы, подчиняет себе партию голоса, перенимающего ее интонацию. То, наоборот, вдруг в голосе певца звучит страстное желание разрушить очарование песни и воспоминаний. Так происходит диалог голоса и фортепиано. Ансамблистам необходимо найти необычайную тонкость взаимоотношений вокального и инструментального начала. И это будет способствовать созданию законченного художественного образа.

Обращаясь к традиционным жанровым типам русской вокальной лирики XIX века, к знакомым сюжетам и образам, Рахманинов трактует их по-своему, свежо и своеобразно. Так переосмысливается им и жанр элегии в романсе **«Давно ль, мой друг...» на слова А.Голенищева-Кутузова оп. 4 №6.**

Романс имеет двухчастную форму с репризой. Первая часть, где говорится о днях разлуки, очень близка элегиям Глинки и Даргомыжского. Начало его выдержано в обычном для данного жанра спокойно-задумчивом тоне с неторопливо развертывающейся, плавной вокальной мелодией на фоне ровно текущего аккомпанемента. Отсутствие фортепианного вступления компенсируется спокойной в своем движении вокальной мелодией, но полной скрытого драматизма.

### Andante tranquillo

*p*  
Дав - но ль, мой друг, твой взор пе -

*pp*

*cresc.*  
чаль - ный я в рас - ста - вань - я смут - ный

*cresc.*

Вокальная партия прерывается паузами, голос звучит, как бы, «сквозь слезы». Полна экспрессии и фортепианная партия перед средней частью. В ней усиливается гармония за счет подголосков в среднем голосе и происходит увеличение баса в октаву. Если, по своей общей направленности, партия фортепиано представляла собой лишь фон, на котором разворачивалось действие, то в конце первой части, в тактах 13-14-15-16, фортепианная партия дает «заряд энергии», поддерживая вокалиста. Повторение элементов темы вносит эмоциональную обостренность в характер сочинения. Партия вокалиста и пианиста взаимодополняют друг друга, равнозначны, подчеркивают полифоническое преломление музыкальной ткани.

но - ко, в тол - пе тес - ня - шей и чу - жой к те - бе же -

лан - ной и да - ле - кой я мчал - ся груст - но - ю меч

Чрезвычайно выразительна средняя часть, где «настойчиво повторяющийся мотив на фоне плотных аккордов сменяющейся гармонии создает ощущение нарастающего напряжения, преодоления»<sup>38</sup>.

[a tempo]

той. Же - ла - ньягас - ли... Серд - це ны - ло...

Смена метроритма дает партиям пианиста и вокалиста мятежное драматическое настроение как исходное. В драматизации образа большое значение имеют особенности мелодики и ее развитие. Типичны общие для вокальной музыки принципы драматизации посредством расширения диапазона и усиления динамики. Мы слышим высшую точку = соль диез = в

<sup>38</sup> Васина-Гроссман В. «Русский классический романс XIX века». М. 1956 г. Стр. 322.

вокальной партии средней части, дальнейшее развитие произведения идет в стремительном динамическом нарастании от *pp* и *ff* в декламационных оборотах. Интенсивное движение кульминационного эпизода *accelerando*, достигает наивысшей точки в 21, 22, 23 тактах.

The musical score is presented in three systems. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The first system features a vocal line with lyrics "Сто - я - ло вре- мя... Ум мол- чал..." and piano accompaniment with a *cresc.* marking and a *ff* dynamic. The second system continues with lyrics "тишь - е э - то бы - ло?" and "Но вихрь сви-дань - я на - бе-" and includes an *accelerando* marking. The third system shows the vocal line with the word "жал..." and piano accompaniment.

В репризе, где грустное воспоминание сменяется радостью нового свидания, тот же мелодический оборот приобретает страстный, восторженно ликующий характер. Отклонение в параллельный мажор и утверждение его в

основную тональность, полностью меняет характер, настроение и колорит романса.

Мотив средней части, выражающий устремление, получает в репризе и коде утверждающее значение:

*«Мы вместе вновь, и дни несутся...»*

The musical score is for the song "Мы вместе вновь, и дни несутся..." by Sergei Rachmaninoff. It is written in G major and 3/4 time. The tempo is marked "Agitato". The vocal line starts with a forte (f) dynamic and features a melodic line with triplets. The piano accompaniment starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and features a rhythmic pattern of chords, often in triplets. The lyrics are in Russian: "Мы вме-сте вновь, и дни не-сут - ся, как в мо-ре волн ле-ту-чих".

Накопление динамической энергии, тесситурный подъем в вокальной партии – все это приводит к яркой, широкой кульминации с большой выразительной силой. Рахманинов, для ощущения полноты радости и любви жизни, повторяет последнюю строфу:

*«Из сердца, полного тобой...»*

Композитор этим подчеркивает значение целостности музыкального замысла над точностью стиха.

[a tempo]

серд - ца, пол - но - го то - бой!

*ff*

*cresc.*

*ff*

В фортепианной партии репризы Рахманинов использует важное средство драматизации – это гармония и фактура фортепианного сопровождения. А пианист должен откликнуться и продолжить этот творческий процесс заложенный автором, воплотить в репризе настроение радостно-возбужденного подъема и ожидания чего-то нового.

Если в начале романса пианисту не надо прикладывать много усилий именно в аккомпанементе, только лишь поддерживая и оттеняя вокальную партию, то в средней части и репризе романса многое меняется. Происходит смена фортепианной фактуры, благодаря различной эмоциональной окраске художественного и поэтического образа, насыщенного авторским текстом. Кроме того, пианисту приходится исполнить виртуозно-технические задачи: заполненные аккорды, триольность, развитие их в хроматическом восходящем движении, динамичное развитие характерного, рахманиновского, напряженно-«уступчивого» движения вверх. Все это требует от концертмейстера большого напряжения, отдачи и концертного

исполнения. Поэтому столь необходимо внимание пианиста к вокальной партии, аккордовой ткани, смене тонального плана и эмоционального движения.

Утверждающие и восторженные восклицания вокальной партии, продолжает кода фортепиано. Она богато насыщена оркестровым звучанием, повторяющимся мотивом в разных регистрах на *ff*, яркими аккордами. По удачному выражению В.Васиной-Гроссман: «Элегия здесь превращается в патетический дифирамб»<sup>39</sup>.

Рахманинов гениально передал музыкально-тембровое богатство коды романса, поразительно точно нашел гармоническое сочетание звуков, которые воздействуют на слушателя. Задача пианиста – передать эти обертоны, ощутить их нервами и затронуть струны души слушателя.

Известно, исполнительская интерпретация музыкального произведения предполагает раскрытие звукового и поэтического воплощения авторского замысла, поэтому исполнителям романса «Давно ль, мой друг...» хочется пожелать единства в понимании устремленности и динамичности развития образа.

---

<sup>39</sup> Васина-Гроссман В. «Русский классический романс XIX века», М., 1956 г. Стр. 322.

## Вопросы и задания по теме

1. С какими традициями связано усиление функции лирической сферы в романсах С.В. Рахманинова?
2. Раскройте образный мир музыки С.В. Рахманинова, какие образы нашли широкое применение в жанре романса.
3. Что составляет основу камерно-вокального наследия композитора?
4. Чем руководствовался композитор при выборе текстов для своих романсов?
5. Определите жанр романса «В молчаньи ночи тайной...».
6. Определите логику развития музыкального материала в романсе «В молчаньи ночи тайной...» и назовите особенности фразировки в этом произведении.
7. Что является истоком рахманиновской мелодики?
8. К какому жанру тяготеет романс «Уж ты, нива моя...» ор. 4 №5 на стихи А.Толстого?
9. Определите структуру романса «Уж ты, нива моя...».
10. Назовите романс из серии данных опусов, где С.В. Рахманинов раскрывает восточную тематику.
11. Чего должен добиваться пианист в интонировании мелодии романса «Не пой, красавица при мне...»?



## **Формирование навыков концертмейстерского мастерства в процессе работы над романсами оп. 8**

Шесть романсов оп. 8 написаны на тексты стихотворных переводов А.Н.Плещеева. Создание этого цикла явилось, по-видимому, откликом на смерть популярного в демократических кругах поэта. А.Н.Плещеев умер 28 сентября 1893 года, а цикл романсов оп. 8 был написан Рахманиновым в октябре. Особенно привлекают в цикле изящные миниатюры на слова из Гейне – «Речная лилея», «Дитя! Как цветок, ты прекрасна!», «Сон».

Жанр баркаролы получивший широкое развитие в русской вокальной музыке XIX-XX веков, привлек своим вниманием и Рахманинова, в его собственной, своеобразной трактовке. Романсы лаконичны, как у Глинки и Даргомыжского, Танеева, но отличаются внутренним развитием и «концертностью» фактуры.

Музыка их чрезвычайно образна и часто рождает определенные картинные ассоциации. Тонкость и многозначность рахманиновской образности еще более усиливает поэтический язык тонких словесных понятий.

### **Романс «Речная лилея» оп. 8 №1 на слова Плещеева /из Гейне/.**

Рахманинов прочел это стихотворение в интимно-камерном ключе. Партия фортепиано играет в романсе основополагающую роль. В ней отражен пейзажный и звукоизобразительный фон, психологический подтекст. Фортепианная партия рисует красоту нежной, хрустальной речной лилии. Легкий порхающий мотив *leggiero e grazioso, Vivo* на остром и легком *staccato*, с неустойчивыми гармониями, передается от фортепиано к вокальной партии.

The image shows a musical score for the song "Речная лилея" (River Lilia) by Sergei Rachmaninoff. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system is marked "Vivo" and "pp leggiero e grazioso". The second system is marked "Moderato (♩=♩) accel. rit." and includes the vocal line with the lyrics "Реч - на - я ли - ле - я, го - лов - ку под". The piano accompaniment features various dynamics including sf, pp, mf, and p.

В основе романса лежит краткое восьмистишие, лаконичное по форме выражение, но насыщенное богатым поэтически-образным содержанием. «Сохраняя ясность поэтической структуры, Рахманинов вместе с тем рельефно выделяет отдельные моменты текста»<sup>40</sup>. В романсе «Речная лилея» образы «нежного цветка, устремившего свой взор наверх, и томно склонившего свои «лучи влюбленного месяца», подчеркнуты различной направленностью мелодического движения, контрастов регистра...»<sup>41</sup>.

Тактовый размер 9/8 удачно выбран композитором и с точки зрения соответствия стихотворения метру плещеевского перевода. Равномерно колышущейся остигатный ритм баркаролы, лежит в основе романса.

Роль ариозно-декламационного начала вокальной партии обусловлена двумя причинами. Во-первых, из стремлений композитора откликнуться на все детали поэтического образа, «слить» стихи и музыку в неразрывное целое и по смыслу и по форме. Во-вторых – это рождение необычайно чуткой

<sup>40</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г. Стр. 124.

<sup>41</sup> Там же.

декламационной выразительности вокальной партии, где учитываются все особенности мелодики стиха, подъемы и спады, ударения, цезуры.

Moderato (♩=♩) accel. *p* rit.

Реч - на - я ли - ле - я, го - лов - ку под

*mf* *p* *pp*

ten. *mf* *Meno mosso f espressivo*

няв - ши, на не - бо гля - дит. А

ме - сяц влюб - лен - ный лу - ча - ми у -

*mf*

Вокальная партия романса изобилует исполнительскими ремарками, темповыми и динамическими сменами. Пристальное изучение текста поможет пианисту-концертмейстеру найти необходимые выразительные средства. Много зависит от верно взятого темпа, где сосуществуют статика и движение, застывшее мгновение чуда:

«А месяц влюбленный  
лучами уныло  
ее серебрит...»

rit. ten. ten.

ны - ло е - е се - ре - брит... И

pp pp

Изобразительный момент «серебра влюбленного месяца» в партии фортепиано, которым завершается вторая строфа, требует от пианиста нахождения выразительных регистровых красок, создание звучания благоухающего воздушного фона с отточенной легкостью и изяществом.

Третья и четвертые строфы, в простой двухчастной форме романса, получают развитие на той же тематической основе и ритмических длительностях.

Кульминация на словах *con moto accel.*: «поникла стыдливо» в партии вокалиста звучит на фоне рахманиновской плотной звуковой ткани и вместе с тем, имея широту и свободу фактуры, иногда производящую даже впечатление некоторой импровизационности.

con moto accel. rit. ten. mf

вот о - на сно - ва по - ник - ла стыд - ли - во к ла - зур - ным во - дам.

pp mf

Один из первых исследователей творчества Рахманинова, Г.П.Прокофьев, писал: «Спокойствие, величавая простота и вместе с тем затаенная грусть рахманиновских переживаний, передалась в гармонических линиях, плавных, иногда, даже малоподвижных мелодиях...»<sup>42</sup>.

Но при внешней неподвижности, здесь скрывается эмоциональное напряжение. Четвертая строфа звучит на *f* *Meno mosso* в вокальной партии на октаву ниже, сменой ясного *соль мажора* неустойчивыми модуляциями, отклонением в параллельный *минор*. Рахманинов не отказывается здесь от колористических эффектов и специфических по выразительности оборотов, которые и приводят к постепенному затуханию.

**Meno mosso**

Но ме - сяц все блед - ный и тём - ный, как

при - зрак, си - я - ет и там...

**Vivo**

*pp* *leggiero e grazioso*

<sup>42</sup> Прокофьев Г.П. «Литературное наследие», «Певец интимных настроений» - «РМГ» 1909 г. № 48, стб.1231.

«Отклонение в параллельный минор в конце музыкального построения «вызывает внезапное потускнение» колорита, как будто мимолетное поэтическое видение исчезает, погружаясь в ночную тьму»<sup>43</sup>.

Фортепианное заключение, построенное на том же тематическом «зерне», что и вступление, заканчивает картину «зазеркалья», оно очень ясно и пропорционально.

The image displays three systems of musical notation. The first system features a vocal line in treble clef with lyrics "при-зрак, си-я - ет и там..." and a piano accompaniment in grand staff. The tempo is marked "rit." and the dynamic is "mf". The second system is a piano solo section in 3/4 time, marked "Vivo" and "pp leggiero e grazioso". The third system continues the piano solo, with dynamic markings "sf", "pp", "mf", and "p".

Фортепианная партия в романсе ор.8 «Речная лилея» самостоятельна и поэтому пианисту необходимо создать для певца полноценную гармоническую основу, которая поможет ему ориентироваться в музыкальном тексте. В третьей строфе романса темп немного ускоряется и

<sup>43</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г. Стр.124.

здесь следует предостеречь пианиста от излишней поспешности и суетливости в исполнении шестнадцатыми трели двойными нотами, добиваясь полётности ажурных фигураций в партии правой руки. Особые колористические условия, преобладание высокого регистра, штриха *staccato*, требуют от пианиста большого внимания к использованию педали. При умелой педализации пианист должен добиться одинаковой с вокалистом мягкости звучания в данном случае.

Ансамблистам необходимо ощутить стремление композитора, возможность глубже проникнуть в философский смысл стихотворения Гейне в переводе Плещеева. Затронуть философскую тему соотношения земного и возвышенного. Освоение романса является благодатной почвой для поиска новых исполнительских возможностей.

### **Романс «Полюбила я на печаль свою...» ор. 8 №4 на стихи Т.Шевченко, перевод А. Плещеева.**

Этот романс по содержанию своему близок к песням плачу, связанными с темой рекрутчины. Но так же, как и в романсе «Уж ты, нива моя...», Рахманинов драматизирует песенную форму.

Горестное восклицание: «Уж такая доля мне выпала», которым оканчивается первая и третья строфы, во второй раз звучит на более высоком динамическом и звуковысотном уровне, и с большей выразительной силой. Этот горький мотив, психологически вводит в сложный внутренний мир произведения, в атмосферу безысходности и драматизма.

**Adagio sostenuto**  
*mf*

По - лю - би - ла я на пе - чаль сво - ю си - ро

Скорбный аккорд в соль миноре в фортепианном вступлении, «гусельным звоном» подготавливает дальнейшее развитие. Плавный подъем и спуск, «затемненные» аккорды с постепенным динамическим нарастанием, остановка мелодии перед словами: «разлучили нас», – после «щемящего стоны» задержания в фортепианной партии – это те средства музыкальной выразительности, которые пианист призван понять и усилить эмоциональное и психологическое состояние героини, окрасить тему разлуки в трагедийный тон.

Концертмейстер эмоционально вдохновляет певца, но не выступает на первый план, а дополняет и обогащает вокальную партию.

В основу вокальной мелодии, Рахманиновым положена терцовая попевка, многократно повторяющаяся, что и подчеркивает скорбно-возникающие обороты в окончании мелодических фраз и заунывную протяжную песню о горькой доле крестьянки.

Вся вокальная партия в романсе рождается из мелодического зерна, состоящего из двух элементов: распевного, что идет от лирической протяжной песни и речевого, типичного для причитаний. В мелодии песни скрыт импульс к драматическому развитию, что способствует раскрытию скорбной темы. Драматизация образа определила и расширение жанра романса, где новый динамический этап вносит черты сквозного развития, а каждая строфа, динамический этап, перерастает в репризную двухчастную структуру.

Драматичная, несколько надрывная кульминация в середине романса *con moto*:

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in G minor, 3/4 time, with lyrics "Раз - лу - чи - ли нас лю - ди силь-ны-е; у - вез -". The piano accompaniment features a prominent triplet pattern in the right hand and a more active bass line. Dynamics range from *mf* to *ff*. The tempo is marked *f con moto*.



Смена фактуры в фортепианной партии, где восходящие секвенции в мелодии, поддержанные взволнованными триольными фигурациями фортепиано, прерываются декламационным изложением:

«И солдаткой я, одинокой я, ...» *Meno mosso*.

**Meno mosso**

ли е - го, сда - ли в рек - ру - ты... И сол - дат кой я,

Характер речевого интонирования (декламационность) используется композитором для усиления драматизма психологического высказывания, подчеркивая выражения печали, горечи, для скорбного восклицания. В таких случаях первая интонация выступает в качестве исходной для всего последующего развития. На этой основе рождается ариозно-речитативный стиль. К вопросу о претворении речевой выразительности, Рахманинов всегда опирался на выражение А.Даргомыжского: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды!»<sup>44</sup>. Рахманинов подходил к этому очень глубоко и серьезно. В средней строфе «Meno mosso» на словах: «И солдаткой я, одинокой я, знать, в чужой избе и состареюсь», песенная мелодия сменяется подчеркнута экспрессивной вокальной декламацией.

о - ди - но - кой я, знать, в чу - жой из - бе и со - ста - ре - юсь.

<sup>44</sup> Даргомыжский А. «Избранные статьи письма». Т. I. М., 1952 г. Стр.53.

Кульминационная фраза: «Уж такая доля мне выпала», – звучит на высоком динамическом и высотном уровне, с большой выразительностью. Она шире по диапазону, чем в первой строфе и является вершиной романса.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in G minor (two flats) and 3/4 time. It begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and includes a triplet of eighth notes. The phrase "Уж та-ка - я до - ля мне вы - па-ла." is written below the notes. The dynamics change to *mf* (mezzo-forte) with a *ten.* (tension) marking. The phrase ends with an exclamation mark "А!". The piano accompaniment is written in G minor and 3/4 time, featuring a dramatic, expressive style with a dynamic marking of *p* (piano) and a *ten.* marking. The piano part includes a variety of rhythmic patterns and articulations, such as slurs and accents, to support the vocal line.

Фортепианная партия обрамляет драматическую вершину мелодическим мотивом стоны, «щемящим задержанием». Рахманинов, как бы, переносит метод развития протяжной песни на новый интонационный материал, что имело свое яркое развитие в творчестве Глинки и Чайковского. Отсюда богатство в романсе «Полюбила я на печаль свою...» песенного принципа варьирования. Мелодия у вокалиста цепляется плавными звеньями, каждый интервал любовно опекается. Слух должен ощущать рельефность и пластичность в единстве движения партий.

В заключительной части романса звучит «плачущий» бессловесный вокализ коды. Фортепианная партия подчеркивает фигурациями шестнадцатых внутреннее волнение, состояние безнадежности одинокой женщины, секундовые ходы мелодии в басу звучат скорбно, а в последнем такте, в правой руке, в верхнем голосе повисают две слезинки на *pianissimo*.

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It is written in 3/4 time and the key of B-flat major. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system includes dynamics like 'rit.', 'p', 'pp', and 'ppp'.

Говоря о заключении фортепианной партии в романсе «Полюбила я на печаль свою...», необходимо отметить ее организующую роль, цементирующую форму произведения. На первый взгляд, в фортепианной партии нет технических трудностей и сложности. Но это не совсем так. Скромная по фактуре, партия, здесь отличается глубиной гармонических красок, интонированием всех нюансов страданий одинокой женской души. Фактура фортепианного изложения гибко следует за поэтическим образом песни, органично соединяется с вокальной партией, сочетающей в себе песенное и декламационное начало. Исполнение романса сложно в ансамблевом отношении. Концертмейстер дышит вместе с певцом, ощущает каждую паузу в вокальной партии, владеет техникой нюансировки. Необходимо единство в проникновении художественного образа романса.

## Романс «Сон» op. 8 №5 на слова А. Плещеева /«из Гейне»/.

Отточенность фактуры, стройность и законченность формы соединяются в нем обилием тонких выразительных и изобразительно-характеристических деталей.

В основе романса «Сон» op.8 лежит один момент, одно постепенно раскрываемое душевное состояние, со светлыми, одухотворенно-поэтическими эпизодами. В романсе содержится ряд признаков жанра баркаролы: широко льющаяся, спокойная, мечтательная мелодия, плавно колышущийся ритм сопровождения, объемность фактуры, вызывающая пространственные ассоциации, а также отдельные изобразительные штрихи, дополняющие поэтический образ.

*Allegretto*

*p* *mf*

И у ме - ня был край род - ной; пре

*pp*

В начале романса почти совсем стирается грань между певучей мелодической темой вокальной партии и сопровождающим ее рисунком: короткие низходящие фигуры шестнадцатых в правой руке и четверти в басу как «погружение в грёзы сна». Вокальная партия, как и фигурации сопровождения вырастают из одного короткого зерна, основанного на типичном для Рахманинова ровном поступенном движении. В основе романса «Сон» лежит законченная по построению восьмитактовая тема ариозного склада, излагаемая дважды подряд с небольшими вариантными изменениями. Всего в романсе двадцать два такта простой двухчастной формы.

Длительная, плавно парящая мелодическая линия создаётся на основе вариантного развития начального трихордного мотива, который «и в

основном своем виде, и в различных его видоизменениях слышится в оплетающей тему узорчатой связи»<sup>45</sup>.

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепианную партию. Вокальная партия начинается с фразы «кра - сен он! Там ель ка - ча - лась на - до мной...» и заканчивается длинной нотой, помеченной «accel.». Фортепианная партия состоит из двух стaves, включающих триолы и динамические обозначения *p* и *cresc.*

Два первых четырехтакта аналогичны по мелодическому рисунку. Они подготавливают возможную устремленность, но быстро угасающий взлет останавливает извечный вопрос в фортепианной партии: «Warum?», – и ответ в вокальной: «Но то был сон!».

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепианную партию. Вокальная партия начинается с фразы «Но то был сон!» и заканчивается длинной нотой, помеченной «a tempo». Фортепианная партия состоит из двух стaves, включающих триолы и динамические обозначения *sf*, *colla parte* и *mf espress.*

Необыкновенной красоты фортепианная интерлюдия, построенная по принципу «сопоставление с результатом», поддерживает и продолжает ответ вокальной партии. На плавно нарастающей экспрессии, на тематической основе сохраняя и здесь ритмические длительности, интерлюдия получает масштабный размах на фоне густой полнозвучной сети фигураций, и мелодически устремляется вверх.

<sup>45</sup> Коган Г. «Сборник статей и материалов», М., 1972 г. Стр.269.

По тому же принципу волнообразного нарастания, построено и дальнейшее развитие второй части, вплоть до кульминации. После воодушевленного подъема:

«Со всех сторон звучали  
мне любви слова...!»

ва бы-ла. Со всех сто-рон зву - ча - ли мне люб-ви сло -

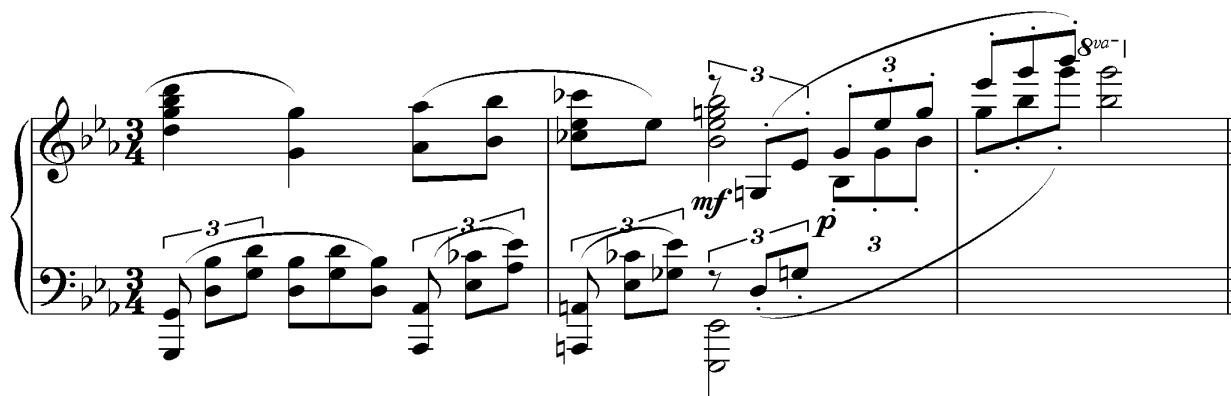
ва... Но то был сон!

*mf* *cresc.* *p* *cresc.* *ff* *accel.* *Lento* *ten.* *a tempo* *colla porte* *p*

Наступает медленное «истаивание» лирического чувства: «Но то был сон!».

Фортепианное заключение, подводя итог, мелодически расширяется, имеет динамический всплеск и растаивает в вышине. Тонкость и многозначность рахманиновской образности затрудняет ее перевод на язык точных словесных понятий.

Пианисту, концертмейстеру необходимо в фортепианном заключении найти нужное туше, особенно на угасающем взлете в последних двух тактах. «Очарованная душа» вырывается из-под власти грёз, и опять переходит из одной грёзы к другой, вплоть до последней.



Пианист в романсе «Сон» op.8 должен обратить внимание на типичную для лирической мелодике Рахманинова задачу: разнообразие мелодических вариантов и фигураций, которые пронизывают всю фортепианную фактуру романса. Найти нужное звукоизвлечение. Придать яркую мелодическую выразительность всем формам движения: ровным «кружащимся» движениям двойных нот, причем параллельно распределить их между голосом и сопровождением так, как требует безупречная ритмическая четкость исполнения.

Фортепианная партия с постоянными «приливами» и «отливами» динамически составляет непрерывно движущийся текучий фон, на котором рельефно выделяется поющий мелодический вокальный голос, «образ парения». Как пишет Б.Асафьев: «Это движение может быть и тихо струящимся и стремительным, но оно обычно не прекращается ни на один момент и сохраняет свою форму на протяжении больших отрезков музыкального развития или целого произведения, или не очень большого размера»<sup>46</sup>. Все это мы находим в вокальной миниатюре «Сон» op.8.

Освоение музыкального языка, формы цикла op.8 на слова Плещеева из его переводов развивает художественный вкус, профессионализм, артистичность, потребность в непосредственном общении с аудиторией и стремлением всецело отдаться музыкальному творчеству. Обращение молодых исполнителей к этому удивительному творению гения,

<sup>46</sup> Асафьев Б. Избранные труды. АН. М., 1954 г. Птом. Стр.172.

Рахманинова, открывает перед ними немало нового и интересного в плане совершенствования музыкального исполнительского искусства.

Значительное место уже в раннем творчестве Рахманинова занимает группа порывистых, мятежных романсов. Подобная образность находит свое отражение и в других жанрах рахманиновского творчества. В этот период, различные типы драматизма перекликаются с другими его сочинениями. Характерная для раннего Рахманинова скорбная интонация – разрешение вводного тона в минорную терцию – показательна как для романсов, так и для главной партии «Элегического трио» op.9, темы любви из «Утеса», для рассказа Старика и реплик старой Цыганки в опере «Алеко». Со многими эпизодами «Алеко» связан романс «Молитва» op.8 №6 на перевод Плещеева из Гете. Мятежная, трагическая в своем одиночестве фигура Алеко вообще родственна «героям» многих романсов. Поэтому от каватины Алеко и финала оперы будут протянуты нити и к будущим романсам, как «Все отнял у меня...», «Я опять одинок», «Как мне больно...». Внутренняя лиричность этих произведений определяет певучесть их музыкальных образов.

#### **Романс «Молитва» op.8 №6 на слова А.Плещеева /из Гёте/.**

Романс «*Молитва*» притягивает к себе внимание тесным взаимопроникновением напевно-аризозных и декламационных элементов. «В основе его лежит одна характерно-рахманиновская интонация восклицательного типа, которая приобретает различную эмоциональную окраску благодаря интервальным изменениям мелодии и гармоническому варьированию»<sup>47</sup>. Так Ю.Келдыш характеризует трактовку романса «Молитва».

Драматический монолог образа полон настроением тоски и одиночества. Аккорд основной тональности *до-минор* звучит как «погребальный колокол» на *f*, но затем затухает и мы слышим только его отголоски. Вокальная партия

---

<sup>47</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время». М., 1973 г. Стр.125.



начинается с главного рефрена, восклицания, с «рахманиновской» интонации.

«О, боже мой!».

The first system of the musical score is for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G minor, 3/4 time, starting with a *Moderato* tempo and *f* dynamic. The lyrics are: «О бо - же - мой! Взгля - ни на греш - ну - ю ме - ня; я». The piano accompaniment features a *f* dynamic in the right hand and a *mf* dynamic in the left hand. The score includes dynamic markings *dim.* and *p* for the piano part.

Лаконичность вступления помогает ощутить образную и тональную настройку. Для воплощения образа, Рахманинов использует здесь вступление как трагическую кульминацию, но при этом, в дальнейшем, происходит непрерывное драматическое развитие и нагнетание.

Смена фортепианной фактуры, «колокольность», синкопированность, динамизация гармонического языка, активизация тональных планов, органнй пункт – все это является важнейшим средством драматизации романса.

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are: му - чусь, я боль - на ду - шой, из - ры - та скор - бяю; грудь мо - я. О мой тво - рец, ве - лик мой грех, я на зем - ле пре - ступ - ней. The piano accompaniment features a *mf* dynamic in the right hand and a *f* dynamic in the left hand. The score includes dynamic markings *f*, *accel.*, *ff*, *rit.*, and *ten.*

Второе предложение в ля-бемоль-мажоре, *Roso con moto*, – миг просветления и воспоминания – подчеркнуто мажорным трезвучием.

росо con moto  
*mf*

всех. Ки - пе - ла в нем мла - да - я кровь,

*pp*

*dim.*

Здесь мы находим черты мелодраматизма, непосредственность и искренность высказывания. Вокальная партия приобретает ариозную распевность, но динамизируясь она при возгласе «О, боже мой!», приобретает черты «эффективной декламационности».

a tempo  
*ff* ten.

все... О бо - же мой! Про - сти мне, греш - ной и боль - ной.

*f*

*p*

*espressivo*

*mf*

Тема рефрена «О, боже мой!» объединяет разнохарактерные эпизоды романса, которые ритмически и гармонически варьируются, держат нас, как бы, в постоянной кульминации. Романс имеет двухчастную структуру с репризой, где вторая часть представляет собой очень значительное развитие и драматизацию образа, здесь показательно и сквозное развитие, типичное для драматических монотонов.

Короткая фортепианная постлюдия вводит нас в новую, насыщенную трагизмом атмосферу, где драматизация наступает в сжатой репризе-коде «Meno mosso».

*rit.* **Meno mosso** *mf*

ла, но я не сжа-ли-лась над ним.

*ppp* *mf*

*con moto* *f* *ff*

То - мил - ся дол - го, дол - го он, пе -

Стихия смерти одолевает человеком не сразу. Тема звучит, расширяется. Но жизнь – сломлена!

*fff*

чаль - ю тяж-кой у-дру-чен; и у - мер, бед-ный, на-ко

*f* *f* 6 6

В вокальной партии напевная ариозная мелодия сменяется декламационным, более речитативным изложением. Две мелодические линии – вокальная и фортепианная активизируются, обрастают добавочными голосами. Усиливают динамику образа не только мелодические линии, но и определенные выразительные подголоски у фортепиано, сопутствующие вокальной партии.

Драматическая устремленность романа нашла отражение и в его построении. Очень большое значение приобретает, в связи с динамичностью образа, сквозное развитие, динамическая реприза. Двухчастная структура, где вторая часть представляет собой очень значительное развитие и драматизацию образа. Роль динамического вывода играет в романсе реприза с кодой.

Именно здесь вокальная партия достигает наивысшей точки накала, своеобразной кульминации в высокой тесситуре: ля-бекар второй октавы на *fff*, «И умер, бедный, наконец».

The image displays two systems of a musical score. The first system is in 3/4 time and features a vocal line with lyrics: "чаль - ю тяж-кой у-дру- чен; и у - мер, бед- ный, на-ко". The piano accompaniment is marked *f* and *fff*. The second system is in 2/4 time and features a vocal line with lyrics: "нец. О бо- же мой, о мой тво - рец!". The piano accompaniment is marked *sf* and *p*. The tempo is marked *Meno mosso* and *mf*.

Развитие фортепианной партии шло за счет напряженного, «уступчивого» хроматического восходящего движения шестнадцатых. Всё это приводит к кульминации с бурным характером фактуры, к аккордам «колокольного звона», к звону, стону умирающей души, к обострѣнным звучаниям гармонии. Каждая строфа несет в себе динамический этап. Последнее проведение рефрена – восклицания «О, боже мой, о мой творец!». *Meno mosso* имеет совершенно другую «эмоциональную окраску» чем во вступлении романса.

The musical score consists of two systems. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "Тронь-ся греш-но-ю моль - бой... Взгля - ни, как я боль - на ду-". The piano accompaniment features a chromatic ascending sixteenth-note pattern in the right hand. Dynamics include *f*, *p*, *pp*, and *mf*. The tempo is marked *ritard.* and *meno mosso*. The second system continues the piano accompaniment with triplets and ends with a *ppp* dynamic.

В коде слышны элементы похоронного марша, меняется тональное освещение мажора-минора, как бы «объективного и субъективного», где проходит интимное поэтическое переживание. Последние звуки этого «уставшего» мажора мы слышим в самом конце романса, в его последних тактах. «Болезнь душой» происходит в музыке, как реальное событие, которое мы слышим в остановившейся молитве, внезапно застывших аккордах.

В романсе «Молитва» концертмейстер очень чутко следует за певцом, интонируя внутренне вокальные строки, гибко ощущая все триоли, шестнадцатые при ариозно-декламационности вокалиста. В интерлюдиях звучание фортепиано выверенное, чуткое, применение педали скупое, гармоническое. Особое внимание необходимо обратить на артикуляцию, смысловые акценты в интонационном развитии, находясь в идеальном слиянии с вокальной партией, что и создает, по сути, зримый образ, яркий и неповторимый в своей оригинальности.

Пианист, используя всё разнообразие фортепианной партии рахманиновского романса, своим исполнением влияет на содержание, раскрытие в музыке психологически сложного образа. Разные приемы звукоизвлечения, конкретное воплощение в исполнении технических приемов поможет пианисту найти в романсе и лирическую взволнованность, и напряженность экспрессии, яркость, богатство и обилие звукописных элементов.

## Вопросы и задания по теме

1. На тексты и переводы какого поэта, написаны шесть романсов ор. 8?
2. В каком жанре написано большинство романсов ор.8?
3. В каком романсе фортепианная партия рисует красоту нежной, хрустальной речной лилии?
4. Расскажите об особенностях интерпретации романса «Полубила я на печаль свою...»
5. Назовите признаки баркаролы в романсе на стихи Гейне «Сон».
6. Назовите романсы из данного цикла, в которых раскрывается тема одиночества.

## **Развитие музыкально–творческих способностей концертмейстера и вопросы интерпретации романсов op. 14**

Три года отделяют следующий цикл из двенадцати романсов op.14 от предыдущих вокальных опусов. Это свидетельствует о более высокой творческой зрелости композитора.

Цикл довольно различен по характеру образов. Если некоторые романсы возникли легко и стремительно, то другие долго вынашивались и обдумывались Рахманиновым для воплощения своих творческих замыслов. Лирическая взволнованность и напряженность экспрессии соединяются в музыке романсов с богатством и яркостью красок, обилием звукописных элементов.

В романсах Рахманинова образы природы привлекаются не только для выражения тихих, созерцательных настроений. Порой они помогают воплотить бурные, страстные чувства. Тогда рождаются романсы виртуозного характера, богатые сочностью и густотой красок, яркостью фортепианного изложения. Среди романсов ранних опусов встречаются произведения, родственные по общему характеру вокальной лирике Чайковского. Они обладают вместе с тем признаками индивидуального почерка композитора. Для них показательны «особая сгущенность чувства, особая томительно-знойная страстность выражения, длительное пребывание в одной эмоциональной сфере и подчеркнутая острота кульминации»<sup>48</sup>.

Теме, которой П.Чайковский посвятил много своих романсов, тема и образ Ночи, всегда были близки и привлекали внимание Рахманинова. Тема Ночи, как символический лейтмотив, проходит через все камерно-вокальное творчество композитора и находит выражение в числе «ночных романсов».

Поэзией ночной романтики овеян **романс Рахманинова «Я жду тебя...» op. 14 №1 на стихи М.Давидовой.**

---

<sup>48</sup> Кандинский А. «С.В.Рахманинов», М., 1977 г., «Русская музыкальная культура в началеXXвека».Вып. 4. Стр.218.



В романсе отражен пейзажный и звукоизобразительный фон ночи, и передан психологический подтекст содержания. Романс проникнут выражением томной неги, порожденной созерцанием ночного, озаренного лунным светом сада, где «душистой мглой ночь напоила мир уснувший,...». Душевное переживание сливается с картиной окружающей природы и с желанием любить.

«Зерно» романса – лаконичный аккорд в фортепианном вступлении и ответ, призывный краткий мотив в вокальной партии с характерным скачком на сексту вверх, с кульминационным накалом.

**Largo** *f* *ten.* *p*

Я жду те - бя! За - кат у -

гас, и но - чи тем - ны - е по - кро - вы

Тема вступления проходит через весь романс, открывая второе и третье предложения, и также вторую часть. Ее можно назвать лейтмотивом образа. Вокальная партия разворачивается упруго и пластично, подчеркивая наиболее значительные слова особо заметной динамикой, интонацией «Я жду тебя...», вокализацией. Вокальная мелодия – лирический, ариозный поток различных сменяющих друг друга интонаций, по преимуществу, речитативного и декламационного характера, передающих экспрессию возбужденной поэтической речи.

Мягкий синкопированный пласт фортепианной фактуры, на фоне которого развивается вокальная партия, органично дополняет и психологически углубляет лирический образ ночи. Строгое и собранное фортепианное сопровождение пронизано мелодическими подголосками.

бя! Ду - ши - стой мглой ночь на - по -

и - ла - мир у - снув - ший, и раз - лу - чил - ся день ми -

Драматический план романса «Я жду тебя...» построен по принципу нарастания динамической волны. Небольшая постлюдия, как бы, досказывает и углубляет смысл слов певца, готовит новый эмоциональный и душевный порыв:

«Я жду! Терзаясь и любя...»

*f* *ten.* нув - ший на - век с зем - лей. *f* Я

*con moto* жду! Тер - за - ясь и лю

Драматическая устремленность нашла свое отражение и в строении романса. Здесь мы находим двухчастную структуру, где вторая часть представляет собой очень значительное развитие в сфере сквозного и тематического принципов, а также завершение произведения в сфере кульминации.

С появлением нового образа и настроения, резко меняется фактура фортепианного сопровождения и гармония.

*con moto* жду! Тер - за - ясь и лю -

бя, счи - та - - ю

каж - ды - е мгно - ве - - нья, пол -

*cresc.*

Динамизация гармонического языка при нарастании идет по двум линиям: обострение звучания гармоний и активизация тональных планов. Фортепианная партия заполнена стремительным и порывистым движением шестнадцатых в едином потоке, которые приводят к выводу, к кульминации лейтмотива-рефрена. И здесь происходит возвращение исходного образа «Я жду тебя...» на высшем кульминационном уровне репризы-коде.

*ff* *ten.*

Я жду те - бя!

*ff*

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system shows two staves with complex chordal textures and some triplets. The second system features a more melodic line with triplets and a dynamic marking of 'fff'. A 'Ped.' symbol is present at the bottom left of the second system.

В заключительной партии фортепиано насыщено, красочно, достигая *fff*, проводит лейтмотив-рефрен с утверждением восторженного восклицания на фоне полных масштаба аккордов, почти оркестровых по звучанию. Кода венчает произведение, представляя собой грандиозную кульминацию всего произведения.

Работая над романсом «Я жду тебя...» необходимо сконцентрировать внимание исполнителей на волевой импульс начала, резкий контраст и динамику, процесс развития образа, приобретающий масштабный характер. Если в начале романса это скромные и сдержанные аккорды, то в заключении они становятся выпуклыми, интонационно напряженными, яркими и артистичными. Пианисту также нужно обратить внимание на техническую трудность принципа развития в виде ряда волн во второй части. Эта волнообразность вытекает из самого рисунка вокальной партии. Каждая волна – напряжение. Таких волн – фаз три. Возбужденное фигурационное движение шестнадцатых – патетический, ораторский возглас.

Ростом активных, жизнеутверждающих сил и настроений отличается романс «Не верь мне, друг!..» ор.14 №7 на слова А.Толстого. Это

стихотворение А.Толстого неоднократно привлекало внимание русских композиторов. На этот текст Чайковским был написан один из романсов его первого вокального цикла ор.6, после Рахманинова, к тому же стихотворению обратился и Римский-Корсаков. Романс Римского-Корсакова входит в состав его цикла «У моря».

Надо отметить, что все эти романсы различны по своей эмоциональной окраске: у Чайковского преобладают элегические тона, у Римского-Корсакова колорит музыки безмятежно светлый. «Но в принципе, оба композитора одинаково «прочли» поэтический текст, придав своим произведениям характер интимного, ласкового уверения»<sup>49</sup>, – пишет Ю.Келдыш.

Иначе поступает Рахманинов. Бесконечное Море, с его внутренней жизнью, с начала и до конца оно несет свои волны, иногда невидимо для всех. И только оно само, Море – душа знает о таящейся в недрах ее души страсти и бури, и любовного начала. Основой романса становится образ бурно стремящегося к берегам моря, служащий в стихотворении А.Толстого всего лишь поэтической метафорой. По общему утверждающему характеру содержания и музыки, этот романс отличается открытостью чувства и эмоционального высказывания:

*«Не верь мне, друг!».*

Эта поэтическая метафора, лирическая зарисовка, полная внутреннего драматизма, раскрывает психологическое состояние человека (образа) как глубоко лирический процесс.

Вокальная партия проникнута смятением и порывом. Все это ей придает устремленный и драматически-взволнованный характер. «Волны» подъёма и спада становятся круче и возбужденнее. Основной лирико-патетический характер романса определяет первая строфа. Она привлекает широтой мелодического дыхания, проникновенностью. Особую эмоциональную насыщенность придает ей тембровая окраска низкого регистра

---

<sup>49</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г. Стр.128.

фортепианного сопровождения. Непрерывное развертывание вокальной партии и фортепиано обогащается выразительными хроматизмами.

Как бы преодолевая препятствия, ступенчатыми подъемами, движение устремляется к вершине, к первой кульминации.

**Allegro moderato**

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепианное сопровождение. Темп: **Allegro moderato**. Динамика вокала: **f**. Текст: Не верь мне друг, ког - да в из - быт - ке. Фортепиано: **p** и **mf**, ритмические группы с тройками (3).

Каждая строфа в романсе «Не верь мне, друг!..» – новый динамический этап, это вносит черты сквозного развития, строфичность перерастает в репризную двухчастную структуру, с местными кульминациями в каждой. Своеобразие кульминаций во многом связано с вокализацией в высокой тесситуре в наиболее напряженный момент. Этот прием использовал Чайковский, и его принципы ярко выражены Рахманиновым в романсе «Не верь мне, друг!..». Задача певца – наполнить звук патетикой, окрасить нюансами все подъемы в мелодии, выделить смысловое слово и поставить соответственную фразу в кульминации. Для большей части романса требуется максимальное legato, хотя здесь уже появляются выразительные образцы и ранней декламационной манеры композитора.

Фортепианная партия играет исключительно важную роль. Она выполняет несколько функций и прежде всего изобразительную, вводящую в сферу события психологического момента, связанного с переживаниями героя. У пианиста важнейшие средства драматизации – это гармония и фактура фортепианного сопровождения: обострение звучания отдельных гармоний и активизация тонального плана. Аккордовая оstinатная фактура,

плотные аккорды, служат в начале романса лаконичной поддержкой вокальной партии, но затем переходят в фон «взлетающего» непрерывного движения аккордовой репетиционной фактуры.

Очень краткое фортепианное вступление требует согласованности певца и концертмейстера в своих действиях. Пианисту важно улавливать каждый эмоциональный всплеск певца. Важно уловить резкий динамический подъем от *p*  $\longleftarrow$  *mf* в первых аккордах вступления и подготовить нужный звуковой фон для вступления вокальной партии на *f*.

Вторая часть романса характеризуется сменой фортепианной фактуры, что в сущности достаточно точно отражает развитие романса.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in treble clef, 4/4 time, with lyrics: "бя. Уж я то - ску - ю, преж - ней стра - сти". The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs), 4/4 time. It features a continuous stream of triplets in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. Dynamics include "a tempo", "f", and "dim.".

Стремительное движение триолей в едином потоке с тематизированными подголосками, органным пунктом. Органный пункт сдерживает порыв, будучи противопоставлен неустойчивым гармониям на его фоне, но затем, еще больше развивает бурный характер фактуры. Пианисту необходимо услышать и показать этот изобразительный момент в трактовке фортепианной партии, выражающий одно настроение с певцом.

Непрерывная линия нарастания ведет к патетически-восторженной кульминации на словах:

*«И уж бегут с обратным  
шумом волны издалика,  
к любимым берегам».*



Нарастание, подход к кульминации и сама кульминация, ее наивысшая точка отражают блеск, яркость, артистизм и огромную проникновенность. Как тосковала душа по той неиссякаемой пламенности, захватывающему подъему перед новой любовной встречей.

Здесь необходима безупречная техническая свобода певца и пианиста, единство дыхания: у пианиста сектаккорд на II пониженной ступени, и только после паузы-дыхания вступает монолог певца на *fff*: «издалека к любимым берегам». Особую окраску фортепианной партии придают «соскальзывающие» аккордовые хроматизмы и взлет ярких патетических трезвучий, утверждающих основную тональность.

вол - ны из - да - ле - ка к лю - би - мым бе - ре - гам.

Замечательно по неудержимому, динамическому напору и мастерству фактуры фортепианное заключение. Подобно пружине, стремительно разворачивается насыщенное движение, достигающее огромной силы. Волнообразные хроматизмы, «цепочки» диссонирующих созвучий подчеркивают напряженный характер музыки.

Рахманиновская массивная, полнозвучная фактура, красочная фортепианная регистровка, упорный ритм, широкий, последовательно

развивающийся тематизм кратких, остро очерченных фрагментов, рождает яркие образные ассоциации. Яркое проведение в басовой партии мотива кульминации на *fff*  $\longleftarrow$  *f*: «к любимым берегам», – завершает последнюю волну романса.

При работе и изучении романса «Не верь мне, друг!..» необходимо обратить внимание на самоуглубленный характер музыки, который подчеркивается и приглушенной динамикой звучания, и драматическим настроением с беспокойным, смятённым порывом. Пианист должен добиваться сосредоточенного звучания, но не лишённого элементов приподнятой патетики. Исполнение аккомпанемента должно отличаться яркой живописностью, мастерским использованием колористических средств фортепианного звучания. В романсе, в фортепианной партии, имеются и виртуозно-пианистические задачи облеченные в блестящую виртуозно-концертную форму: широкие аккорды, создающие постоянный подвижный фон, триоли как мощные налеты волн морского прибоя, нарастающая динамика, приводящая к патетической «рахманиновской» кульминации. Пианист должен хорошо знать и слушать широту и плавность движения и

дыхания певца, ритмическую ровность и размеренность поступенного движения.

Ансамблистами должен быть найден подлинный органический синтез взаимодействия и взаимопроникновения в мелодию и исполнение романса. А исключительный по мастерству аккомпанемент фортепианного заключения в значительной степени должен возместить отсутствие оркестра в романсе Рахманинова «Не верь мне, друг!..».

### **«Островок» ор.14 №2 на слова К.Бальмонта (из Шелли)**

Романсы лирико-пейзажного характера образуют одну, из важнейших по художественной ценности, областей вокальной лирики Рахманинова. Пейзажный элемент или сливается с основным психологическим содержанием или, наоборот, контрастирует с ним. Многие из этих произведений выдержанные в прозрачных, созерцательных тонах, отличаются тонкостью и поэтичностью. Одним из первых таких романсов в творчестве молодого Рахманинова был «Островок» на стихи английского поэта-романтика П.Шелли в переводе К.Бальмонта ор.14 №2.

Романс пленяет своей тонкостью, это поэтичная вокальная миниатюра. Романс необычайно лаконичен и по размеру, всего 24 такта, и по использованию выразительных средств, где статика становится основным средством воплощения образа. В романсе господствует единое настроение.

Всего несколько звуков мелодии у вокалиста – это скромная интонационная ячейка, как из «небытия» рождается мелодия редкой гибкости и пластичности «Сдержанная, плавно текущая вокальная мелодия напевно-декламационного характера, с неизменным возвращением к одному звуку, и такое же размеренно неторопливое, скупое по изложению фортепианное сопровождение, создают настроение светлого, безмятежного покоя»<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Келдыш Ю. «С.Рахманинов и его время», М., 1973 г. Стр.127.

*Lento*  
*mf*

Из мо-ря смот-рит ост-ро-вок, е-го зе-ле-ны-е ук-ло-ны

*p* *legato*

Нежнейшее лирическое воспевание прекрасных мгновений жизни. Знаменитые «рахманиновские музыкальные моменты статики» – долго длящегося созерцания, когда, кажется, что музыка словно остановилась или чуть колыхнется.

Исполнителям романса необходимо учитывать, что в условиях миниатюры всегда возрастает значение каждой отдельной ноты, каждого отдельного звука.

Уловить в романсе живую ткань, разгадку интонационного содержания. Познать состояние через эмоциональный строй и оттенки голоса, а пианист еще должен чутко услышать каждую интонацию, мотив, уметь передать обобщенное выражение спокойствия без какого-то ни было напряжения.

Только на слова «Здесь еле дышит ветерок» появляется легкое оживление в вокальной и фортепианной партиях, а также более яркие гармонические краски во второй части романса. Ровные четверти в аккомпанементе сменяются тихо колыхающимися триолями восьмых, звучащими как дуновение легкого, ласкового ветерка.

*pp*

Здесь е-ле ды-шит ве-те-рок, сю-да гро-за не до-ле-та-ет,

*pp*

В репризе, «*Meno mosso*» возвращается основная мелодия романса и фортепианное заключение вводит нас в сказочную атмосферу безмятежной морской дали и бездонную синеву неба, где «...островок дремлет, засыпает...».

*Meno mosso*

*p* *mf* *pp* *rit.*

и без-мя-теж-ный ост-ро-вок все дрем-лет, за-сы-па-ет.

*a tempo*

*ppp*

В романсе «Островок» главенствует вокальное начало, а партия фортепиано, фактурно-насыщенная, чутко подхватывающая наиболее значительные детали вокальной партии, полна лирической глубины и вдохновенной красоты образа. Весь ансамбль построен на основе единства слияния певца и сопровождения, в передаче мира природы и мира человеческой души.

В работе над романсом «Островок» необходимо уделить внимание проблеме правильного соотношения между степенями громкости, динамики мелодии и аккомпанемента. Кажется, что это простейшая сторона требования аккомпанемента. Но это и основное условие хорошего исполнения. Оно состоит в том, как талантливый мастер художественного аккомпанемента прислушивается к солисту, чутко согласует звучание рояля со звучанием голоса. Дело здесь не только в том, чтобы аккомпанемент не заглушал вокалиста, но и в характере звучания фортепианной партии, в том, чтобы оно не выбивало слушателя из нужного настроения, не нарушало поэтического

начала. Впечатление зависит от звука, каким играетя аккомпанемент, не в меньшей мере, чем от звука, которым исполняет певец. После достигнутой кульминации, концертмейстер ведет линию фортепианного заключения на непрерывном, постепенном затухании. Границы между голосом и аккомпанементом стушеваются и становятся слабо ощутимы. Последняя фраза вокалиста «втекает» в фортепианное заключение, трепетная лирическая мелодия как бы застывает в неподвижности.

**«Тебя так любят все...» op.14 №6 на слова А. К. Толстого.**

Этот романс близок элегической романсовой лирике Чайковского. Эту лирику мы слышим в задушевной мягкости вокальной мелодии, соединяющей плавную напевность и широту развития с декламационной заостренностью отдельных фраз, и в некоторых особенностях фортепианного сопровождения.

Стиль Чайковского, настолько характерен и настолько ясно обнаруживается с первых звуков романса, что это ясно показывает, как Рахманинов является достойным наследником и продолжателем великих классических мастеров русской музыки от Глинки и Даргомыжского до Чайковского.

В середине 80-х годов 19 века известность и слава Чайковского достигли своего зенита. В русской музыке этого времени, не было фигуры равной ему по авторитету и популярности в самых широких слоях общества. Культ Чайковского царил в доме Зверева и среди всего того музыкального окружения, в котором очутился Рахманинов. Преклоняясь перед творчеством великого мастера, Рахманинов не мог не поддаться и личному обаянию Чайковского.

Однако, не умоляет яркого индивидуального своеобразия рахманиновской музыки. Авторское лицо Рахманинова также легко и безошибочно узнается буквально по нескольким тактам любого из его

произведений, как и особый, неповторимый творческий «почерк» Чайковского.

Умение делать «чужое» «своим», придавать неожиданно свежий и новый характер даже известным, широко употребляющим приемам, которые являются признаками подлинно самобытного творческого дарования, заметны в романсе «Тебя так любят все...».

Образ текста А.К.Толстого служит Рахманинову поэтической метафорой, оттеняющей главный психологический мотив. Композитор стремится передать в романсе то состояние тоски и неудовлетворенности, соединенной с душевной чистотой и искренностью веры в жизнь.

В романсе особенно выразителен «диалог» вокальной партии и фортепиано, образуемый контрапунктированием двух разных мелодических линий. Краткое вступительное построение у фортепиано, основанное на мерной последовательности аккордов тонической функции *g-moll* с гулкими басами, резко контрастирует с такой светлой и нежной фразой солиста:

*«Тебя так любят все;  
один твой тихий вид  
всех делает добрей  
и с жизнью мирит...»*

Неуклонное нарастание звучности в вокальной партии, создает эффект постепенного приближения облика образа.

Moderato *mf* *f*

Те - бя так лю - бят все; о - дин твой ти - хий

*p* *mf*

вид всех де - ла - ет доб - рей и с жиз - ни - ю ми - рит.

Многочисленное повторение терцового звука основного лада к которому настойчиво и неизменно возвращается солист, создает впечатление чуть заметного «призыва». Но под покровом кажущейся неподвижности фортепианного сопровождения, проявляется интенсивная внутренняя жизнь. Этому способствуют, в частности, разнообразие ладовых нюансов, смена гармонической окраски при сохранении основной тональности *g-moll*, устойчивое ощущение которой подкрепляется тоническим органическим пунктом.

Фортепианное сопровождение с неуклонным последованием развивается на простейшей секундовой интонации. С усилием отталкиваясь, замкнутый мелодический мотив и мерная ритмическая его поступь, подчеркиваемая тяжелыми ударами басов на сильных долях такта, придают романсу сурово сдержанный характер. Особую тревожную окраску вносит в партию солиста паузы, проникнутые глубоким драматизмом. Скупой и сдержанный по фактуре аккомпанемент следует за декламационной вокальной партией, подчеркивая и оттеняя ее выразительность.

Особенно показателен в партии солиста извечный вопрос «зачем?», который на яркой кульминации, при резкой смене динамики «*forte-diminuendo-piano*» вводит нас во вторую часть романса:

« Зачем, твой ласковый всегда,  
Так робок взор?...»



*f* — *f* — *p* *f* —  
 -вор. За-чем твой лас-ко-вый все-гда так ро-бок взор, и о - чи  
*p* *mf*  
*p* *mf*  
 груст - ны - е так мо - лят о про - ще - нье, как буд - то солн - ца

Рахманинов пользуется имеющимися в тексте возможностями красочной динамичной кульминации в обрисовке музыкальной иллюстрации образного момента. Партия солиста и фортепиано образуют два самостоятельно развивающегося плана, иногда сближающихся и, наоборот, отдаляющихся друг от друга.

Меняется фактура сопровождения, широкая по своей протяженности, плавно развивающаяся, основанная все как бы на одном дыхании, она создает впечатление непрерывной, безостановочной текучести.

Насыщенность фортепианной партии элементами полифонии, резкой сменой динамики способствует более яркой и сочной выразительности вокальной партии.

con moto *cresc.*

свет 3 3 и веш - ни - е цве - ты, и тень в пол - днев - ный

*mf* *cresc.*

*f* *p* *ff* rit.

зной, и ше - пот по дуб - ра - вам, и да - же

*f* *pp*

Эмоциональный строй, с его патетикой, страстной, мятежной устремленностью, или моментами светлого мечтательного лиризма – типично рахманиновский стиль.

Так, в последней фразе солиста, в которой мы слышим продолжение вопроса, и, в тоже время, философский ответ, между поднимающейся в высокий регистр вокальной партией и плавно опускающейся вниз линией фортепиано возникает «воздушная пустота», что подчеркивает значимость каждого слова.

Tempo I

всё ка-жет-ся те-бе стя-жа-ни-ем не - пра- вым?

*f* *p* *mf* *dim.* *p* *cresc.* *f* *p*

Фортепианное заключение продолжает момент самоуглубленности, созерцательности, в котором звучит тихая, робкая мольба, нежная растроганность. Непосредственная острота личного чувства сглажена и приглушена резкой сменой динамики, обозначенной Рахманиновым. Движение словно уходит в даль и теряется в неясной, туманной перспективе. В фортепианном заключении пианист сталкивается с своеобразием гармонического языка Рахманинова, связанного с его аккордикой. Широкое использование септаккордов и нонаккордов, обильно оснащенных задержаниями, что повышает вес неустойчивых элементов. Любимые композитором цепочки аккордов доминантового звучания, охватываются тоническим органным пунктом, и расцветаются лишь короткими эпизодическими отклонениями. Однако исполнение должно отличаться энергией, сосредоточенностью, ясностью общего плана и умением последовательного осуществления единого, целостного замысла. При обилии тонких деталей нельзя жертвовать перспективой целого. Выразительную окраску заключению придает настойчивое повторение одного мелодического

оборота, окрашенного в мягкий элегический тон с повисающим в воздухе вопросом и внезапным угасанием, как скрытый заглушенный стон.

**«О, не грусти!...» op.14 №8 на слова А. Апухтина.**

По типично рахманиновским оборотам можно сразу же узнать «авторский почерк». Начальная фраза солиста: «О, не грусти!...», - служит основным интонационным зерном романса. Патетическую окраску фразе придает Рахманиновская гармония.

Замечательно выразительна, широко и длительно развивающаяся, мелодическая линия фортепианного вступления, которое возникает сначала напряженно, а затем звучит как слабое, отдаленное облачко.

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano introduction in the left hand, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and an *Andante* tempo. The melody is marked with *cresc.* and *f* dynamics. The second system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "О, не гру-сти по мне! Я" and is marked with *mf* and *p* dynamics. The piano accompaniment for the vocal line includes dynamics of *p*, *mf*, and *pp non legato*.

там, где нет стра - да - ний. За-будь бы - лых скор-бей му - чи-тель-ны - е

*pp* *col canto* *ten.*

Сдержанная, текучая вокальная мелодия напевно – декламационного характера, создает настроение светлого покоя. Приглушенный матовый колорит фортепианного сопровождения подчеркивает общее настроение: печальная тема разлуки и одиночества звучит как – будто издалека, виолончельным фоном в партии левой руки. Особенно большое значение здесь приобретает оркестрально – колористическая сторона. Аккомпанемент содержит в себе концентрированное выражение характерных для раннего Рахманинова интонационных элементов. Сопровождение начинается медленным монотонным «раскачиванием» мелодии с упором на терцовый звук лада *ля бемоль – ля бекар*, взаимопроникновением мажора и минора.

Краткость изложения первой части романса компенсируется преобладающей ролью второй и ее разработки. Вторая часть постепенно раскрывается в дальнейшем, приобретая все большую широту и свободу мелодического дыхания. Два построения главного мотива вокальной партии образуют последовательно развивающиеся волны нарастания, в партии фортепиано меняется характер, фактура сопровождения и тональный план: *Des – dur*.

*mf* *p*

О, не тос-куй по мне! Меж

на - ми нет раз - лу - ки, я так же, как и

*pp* *mf* *pp*

*cresc.*

встарь, ду - ше тво - ей близ - ка. Ме - ня по

*cresc.*

Напряженный прием заканчивается неожиданным драматическим срывом, призывом. Состояние созерцательного покоя нарушается яркой, непродолжительной кульминационной вспышкой *Con moto*:

«Живи! Ты должен жить!..»

-тет тво - я тос-ка. Жи - ви! Ты дол - жен  
 жить! И ес - ли си - лой чу - да ты здесь най - дёшь от -

Сопровождение основано на ярких, четко ритмически скандированных аккордах с широким шагом в басу. Непрерывно модулирующий гармонический план и сплошной ряд секвенций, придают кульминации развивающий характер. Это развитие приводит на этот раз к наивысшей, центральной по значению, кульминации в пределах второй части:

«То знай, что это я  
 откликнулась оттуда...»

ра - ду и по - кой, то

знай, что э - то и от -

клик - ну - лась от - ту - да на зов ду - ши

*ff* *f* *fff* *f* *Tempo I* *mf*

*cresc.* *col canto*

Вокальная партия подвергается варьированию. Рахманинов подчеркивает свободный характер тех изменений, который получает лежащий в основе первой части главный мотив романса. В голосе солиста мы слышим переплетение лирического, личного с этически – философским. Сочетание широты образа с тонкой дифференциацией выразительных средств и заостренность контраста, «зовущие» интонации, которыми пронизана музыкальная ткань второй части, создают ощущение порыва и стремления куда – то вдаль. Лирическая взволнованность и напряженность



экспрессии соединяются в музыке с богатством выразительной вокальной декламацией.

Фортепианное заключение, построенное на том же материале что и вступление, придает известную замкнутость с постепенной затухающей динамикой, служит кодой всего романса.

The image shows a musical score for a vocal piece with piano accompaniment. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. The vocal line starts with the lyrics "тво-ей брль-ной." and features dynamics *mf* and *f*. The piano accompaniment includes dynamics *p*, *mf*, *cresc.*, *f*, and *dim.*. The piece concludes with a coda.

Идейно – художественный замысел романса «О, не грусти!..» подкупает слушателя силой выражения, образностью и глубиной настроения. Трудно говорить о фортепианной партии как об аккомпанементе: она является достойным партнером солиста. Поэтому, исполнение ансамбля должно быть неповторимым по глубине проникновения в образный строй музыки, художественной силе и законченности, и внутреннему контакту между исполнителями.

Стилистика рахманиновского творчества 90–х годов, наложила печать на характер романсов «Тебя так любят все...» и «О, не грусти!..». Они были значительными сочинениями, предвосхищающими многое в дальнейшем творческом развитии композитора. И действительно, обилие характерных оборотов, получивших определенное значение, острота и резкость

контрастов, нарушающих плавность и постепенность развития, наводят на мысль о том, что у Рахманинова был свой, ясно выявленный программный замысел. Композитор ставил перед собой новые задачи, связанные с его воплощением. Необходимо отметить, что влияние Чайковского не выступает здесь в такой форме, как в более ранних романсах. Это подтверждается известной записью в «Летописи моей музыкальной жизни» Римского – Корсакова, относящейся к событиям 90-х годов. Указывая на то, что «Москва за последнее время стала обильна молодыми исполнительскими и композиторскими именами», - выделяя среди них Скрябина и Рахманинова, как «звезд первой величины», - привлекая к себе внимание беляевского кружка. В эти годы Московская консерватория блистала целой плеядой незаурядных талантов. В ней учились композиторы – пианисты Рахманинов, Скрябин, Корещенко, Гольденвейзер; пианисты Игумнов, Максимов, Буюкли. Однако значительное признание Рахманинова шло не просто. Эстетические взгляды, природа музыкального мышления, технические принципы композиции, художественные традиции, различие художественных индивидуальностей усугублялось несходством этих установок между музыкальными школами: московской – Чайковского, Танеева и петербургской – Римского-Корсакова, Бородина, представителями второго поколения «Могучей кучки». И к искреннему огорчению Римского-Корсакова, представители его школы стали тянуться к Чайковскому и признанию значения Танеева, к их ведущему началу в творчестве, пианизму, дирижированию, что для Рахманинова являлось принципами московской школы. Конечно, не было ни одного члена беляевского кружка, который отрицал бы огромный талант Рахманинова, но в качестве композитора он все же воспринимался как внутренне чуждый художник. Игнорируя крупную творческую индивидуальность Рахманинова, кружок рассматривал его только в орбите Чайковского. Хочется отметить, что относясь еще в юности к беляевскому кружку предвзято, Рахманинов всегда выделял из него Римского-Корсакова и чтит его как великого художника. Несколько позже

установились тесные творческие взаимоотношения Рахманинова с Римским-Корсаковым, оказавшиеся очень плодотворными для обеих сторон.

Конец 90-х годов был периодом окончательного созревания и шлифовки композиторского таланта Рахманинова. Его внутреннему росту способствовал расширяющийся круг литературно – художественных связей, а артистический мир обогащает его общий кругозор, укрепляет реалистические творческие позиции.

В цикле романсов op.14 получают отражение новые мотивы рахманиновского творчества, возникающие во второй половине 90-х годов. Этот цикл довольно разнороден по характеру образов и лишен внутреннего единства. Неравноценны в художественном плане тексты поэтов, используемые Рахманиновым. Среди авторов мы встречаем признанные имена: Тютчева, Фета, Кольцова, Толстого, и имена менее значительные в свое время: Ратгауза, Бальмонта. Отсюда жанровая и стилистическая пестрота цикла, которая говорит о творческих исканиях молодого композитора.

И, в тоже время, мы находим характерную черту романсов op.14 – это открытость чувств, эмоциональность высказывания, с его знаменитыми «Весенними водами», с наиболее ярким выражением темы свободолюбия и оптимизма. «В этом романсе, – говорит Ю.Келдыш – впервые у Рахманинова так ярко проявились те «весенние» настроения, которые начинали все отчетливее слышаться в русском искусстве с середины 90-х годов»<sup>51</sup>. Также отмечает и А.Алексеев, что «в вокальной партии романса дан органичный сплав в мелодики песенно-лирической с гимническо-героической»<sup>52</sup>.

Чувством радостного возбуждения, кипением жизненных сил, утверждающей воли наполнен **романс Рахманинова «Весенние воды» op.14 №11 на слова Ф.Тютчева**. Это музыкальная картина русской весны, половодья, поэма восторженных, радостно ликующих чувств.

---

<sup>51</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г. Стр.128.

<sup>52</sup> А.Алексеев «С.В.Рахманинов, жизнь и творческая деятельность», АН 1959 г. Стр.67.

Романс имеет яркое фортепианное вступление и развернутую патетическую коду с масштабной кульминацией. Фортепианное вступление отмечено замечательным богатством и энергией ритмики, ярким блеском тембровых и гармонических красок. Блестящая, можно сказать, концертная партия фортепиано очень содержательна и играет важную роль в создании общего жизнеутверждающего характера произведения, и живописного картинного образа.

Вступительная фраза фортепиано, бурный взлет пассажей в экспрессивном звучании увеличенного трезвучия создают атмосферу весны, и, в тоже время, становится ее лейтмотивом. В кульминациях произведения лейтмотив превращается в радостные звоны, возвещающие торжество света и радости.

**Allegro vivace**

В вокальной партии господствуют призывные мелодические обороты: мотивы построенные на звуках мажорного трезвучия, энергичные восходящие фразы, которые заканчиваются скачками. Интонации «ключей», «звов» приобретают здесь активный, волевой характер.

гут и бле - шут, и гла -

сят.

*pp*

*f*

Накопление динамической энергии, тесситурный подъем мелодии в вокальной партии, альтерированные гармонии в партии фортепиано достигают кульминационные вершины на утверждающих восклицаниях:

*«Весна идет! Весна идет!  
Мы молодой весны гонцы,  
Она нас выслала вперед!».*

цы, о - на нас вы - сла - ла впе-

*rit.*

*ff*

3

6

7

[a tempo]

ред.

*fff*

Музыкальное развитие благодаря неожиданным терцовым сопоставлениям мажорных тональностей: Ми-бемоль мажор – си-мажор – ля-бемоль мажор, ми-бемоль мажор – фа диез мажор, – отличаются яркими тональными контрастами, что было редко в камерном жанре. Такая сила и напряженность музыкального развития, и приводит к первой яркой кульминации в конце первой части романса. Необычными для камерного жанра было и глубокое преобразование тематизма. Мощная кульминация достигается при сопоставлении *ми бемоль мажора* и *фа диез мажора*:

*«Весна идет! Мы молодой весны гонцы!»*

В вокальной партии здесь появляется широкая, в пределах децимы, устремленная вверх, ликующая фраза:

*«Она нас выслала вперед».*

rit.

цы, о - на нас вы - сла - ла впе-

*ff*

[a tempo]

Это ликование жизни поддерживается бурными взлетами аккордов у фортепиано на мотиве вступления. Особые колористические условия требуют применения довольно густой педали, от баса, по Рахманиновски. Фортепианная партия в романсе самостоятельна, и поэтому, пианисту необходимо создать для певца полноценную гармоническую основу, которая поможет ему ориентироваться в эмоциональном музыкальном тексте.

Вслед за взлётом, музыка приобретает мечтательный и сдержанный характер. *Meno mosso*, здесь спадает звучность, замедляется темп, происходит, как бы, внутренняя передышка и наслаждение весенним ароматом, душа наполнена земной красотой и природой. Средняя часть приобретает мечтательный, созерцательный характер, очень сдержанный по настроению. Появление пейзажного элемента вносит резкий контраст между первой частью романса и второй. Здесь происходит, как бы, слияние вокальной и фортепианной партии. Тихое, не форсированное, волнообразное движение аккомпанемента служит фоном для звучания среднего голоса – этот тип образности и конкретное его проявление в гармонии заставляют думать об определенных импрессионистических чертах. Здесь Рахманинов схватывает и останавливает художественное мгновение порыва и страсти первой части романса, но и стремится подчеркнуть определенное состояние души и его развитие в дальнейшем.

Meno mosso

[p]

Вес - на и - дет!

*mf*

Вес - на и - дет!"



Начиная с *Meno mosso*, и эпизодически дальше, в партии фортепиано появляются колористические пассажи шестнадцатых, которые требуют пристального внимания пианиста. Здесь следует предостеречь пианиста от излишней поспешности и суетливости в исполнении пассажей. Равномерное движение певучих, ариозных восьмых в правой руке, которые приводят к неземным, парящим аккордам, должны передать чувство мечты и весеннего блаженства.

Развитие хроматического движения приводит к новой кульминации, к подъему и яркости «Вешних вод». Фортепианная интерлюдия является связующим звеном между серединой и *Andante*: «И тихих, теплых майских дней».

**Andante**

ти - хих, теп - лых май - ских дней ру -

Здесь начинается новый разбег. Мягкая поступь аккордов перерастает в энергичные восходящие секвенции фортепиано. Вокалист ощущает напряженность интонационного развития, декламационную выразительность, паузы, страстность выражения. *Accelerando* приводит к последнему «кличу» вокалиста, зову «за ней» полному энергии и неудержимого стремления вперед.

accelerando *ff*

мя - ный, свет-лый хо - ро - вод тол -

*mf* *f*

3 3

rit. ten.

пит - ся ве - се-ло за

*ff*

3 3 3 3 3 3

Восходящие, энергичные секвенции приводят ко второй, чисто инструментальной кульминации. Она близка патетическим виртуозным эпизодам фортепианных концертов композитора. Последний звук вокалиста сливается с лавиной низвергающихся аккордов. Так характеризует Кандинский коду фортепианного заключения романса «Весенние воды»: «Последний звук вокальной партии «затопляется» лавиной бурных октав, приводящих к патетическому, подобному голосу трубы, призыву «Весна идет!». Он сопровождается плотным, как будто «вибрирующим» (повторяющиеся триоли) аккомпанементом с остро-звучащим наложением аккорда «доминанты с секстой» на тоническую квинту»<sup>53</sup>. Оркестровая по насыщенности кода венчает произведение.

<sup>53</sup> Кандинский А. «С.В.Рахманинов» М., 1977 г. «Русская музыкальная культура в начале XX века». Вып.4. Стр 218.

*fff* Allegro vivace

Романс «Весенние воды» посвящен А.Д.Орнатской. С четырех лет мальчик Сережа занимался музыкой. Первыми его учителями были вначале мать, а затем знакомая родителей – учительница музыки А.Д.Орнатская.

Все лучшее, что создано в разнообразном по жанрам творческом наследии Рахманинова, можно найти в этом романсе.

Приступая к интерпретации данного произведения, после анализа, тщательного разбора, выявления выразительных средств, необходимо, в первую очередь, думать о Рахманинове как о величайшем пианисте, большей частью, первом исполнителе своих сочинений.

Рахманинов синтезировал традиции «пышно-декоративного пианизма Листа с широкой лиричной распевностью типично русского характера, с интимной простотой и непосредственностью эмоционального выражения»<sup>54</sup>. Его виртуозное мастерство было безгранично по своим возможностям, но он

<sup>54</sup> Келдыш Ю. «Музыкальная энциклопедия» АН. 1973 г. «Рахманинов». Стр. 91.

никогда не выдвигал его на первый план, всецело подчиняя его содержательному художественному замыслу. Исполнение Рахманинова захватывало огромной выразительной силой, яркой экспрессией, разнообразной тембровой нюансировкой. Его называли «идеальным исполнителем-стратегом». Строгая продуманность, цельность и законченность исполнения произведения действовали убеждающе.

И вот молодым исполнителям, особенно пианистам, хочется пожелать: видя и слыша образ Рахманинова, необходимо добиваться в своем исполнении технической, виртуозной свободы, звуковых красок, энергичного «рахманиновского» ритма, вызвать у слушателей ответное желание услышать каждую ноту и каждое слово.

Бывают яркие художественные впечатления, воспоминания о которых всегда помнишь. К таким впечатлениям относится и концерт, в котором пела Н. Кошиц и аккомпанировал Рахманинов. «Сколько теплоты, упоительной нежности и тихой грусти было вложено певицей и Рахманиновым в исполнение романсов «Сон» op.8 и «Островок» op.14. С какой предельной яркостью, захватывающим пафосом первой и заключительной частей, с чарующей, задушевной лирикой второй, средней части, прозвучал романс op.14 «Весенние воды», - с чувством высокого уважения, интереса и симпатии за поэтически возвышенные стремления в искусстве Рахманинова, вспоминал сокурсник по Московской консерватории А. Хессин.

Исполнение Рахманиновым аккомпанемента романса «Весенние воды» было технически безупречно, ясным и четким, отличалось простотой и искренностью, при чем, над всем исполнением властвовал стальной ритм. Сила его содержательного, насыщенного и сочного звука, благодаря его яркому темпераменту производила незабываемое впечатление.

В романсе «Весенние воды», фортепианная фактура насыщена разнообразием приемов в исполнении аккордов, заполненных октав и любых других видов техники, которые диктуются музыкальным смыслом. Главное в аккордах, как и в терциях, и секстах, полнейшая одновременность звучания,

ровность всех звуков в одних случаях, и умение выделять, то есть взять сильнее любой звук аккорда, в других случаях. Ряд аккордов содержат кроме гармонии, и мелодию, играемую пятым пальцем. На это пианисту надо обратить особенное внимание. «У хорошего пианиста есть этакое особое чувство, которое рождается в слухе и передается руке, это – чувство пятого пальца»<sup>55</sup>. Одна из самых благородных и трудных для пианиста задач – создание звуковой «многоплановости» в фортепианном вступлении к романсу «Весенние воды». Надо суметь сыграть выразительно и независимо тему и другие сопровождающие голоса, главным образом, средствами различной нюансировки, то есть динамической многоплановости. Первый план – мелодия, второй план – бас, длящиеся полтакта нижние ноты, третий план – движение шестнадцатыми в среднем голосе. При несоблюдении этой естественной трехплановости, исполнение становится туманным и неясным. Шестнадцатые среднего голоса нельзя играть слишком громко в сравнении с басом, музыка теряет опору, ведет к расплывчатости и бесформенности. Вопрос о педали в романсе неотделим совершенно от вопроса звукового образа. Здесь можно проследить тот факт, как неразрывно связана педаль со звуком, как малейшие изменения нюансировки вызывают изменения в педализации. Педаль, как и звук, управляется слухом, только он диктует законы.

Обращаясь к романсам Рахманинова, всегда ощущаешь силу гения пианиста и композитора Рахманинова. Его славе гениального исполнителя сопутствовала широкая известность композитора. «А, в сущности, он – совершеннейший в слиянии своих выдающихся способностей русский музыкант»<sup>56</sup>. «И был период в творческом пути Рахманинова, когда на концертной эстраде композитор и исполнитель составляли непрерывное единство, выявлявшееся в величавом пафосе пианиста-оратора, великолепно владеющего аудиторией благодаря мастерству распределения

---

<sup>55</sup> Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры», М., 1961 г. Стр.155.

<sup>56</sup> Асафьев Б. «Избранные труды», М., 1954 г. Птом. Стр.211.

эмоциональных нюансов пленительно напевной музыки»<sup>57</sup>. В игре Рахманинова хранился секрет широкого и глубокого воздействия творчества композитора Рахманинова не только фортепианной, но и тончайший показ его вокальной лирики, когда Рахманинов выступал в качестве аккомпаниатора. Когда автор раскрывал интонационную действительность своей музыки, исполняя свои произведения, эмоциональный тонус этой музыки возвышался до сильнейшего ораторского пафоса: «Рахманинов не пророк, не трибун, не проповедник: в своем искусстве ораторского пафоса он оставался в пределах созерцания, но так, что сквозь строгий надзор властителя-художника за своими выразительными средствами слушатель никогда не переставал ощущать трепетное, отзывчивое сердце чуткого русского композитора-лирика»<sup>58</sup>. Завершает цикл романсов op.14 №12 на стихи С. Я. Надсона.

#### **«Пора!...» op.14 №12 на стихи С.Я. Надсона.**

В тексте надсоновского стихотворения, обличающего ничтожность и порочность окружающего мира, Рахманинов услышал образ героя, душа которого страдала и томилась от боли и несправедливости и то зовущее начало, которое может изменить судьбу мира. Романс начинается фортепианным вступительным построением афористического характера, подобно эпитафии, выражающему основную мысль произведения. Лейтмотивом романса становится волевая, призывно – фанфарная фраза, которая мощно и грозно звучит в первых тактах вокальной партии, подчеркивая начальные слова:

*«Пора! Явись, пророк!»*

---

<sup>57</sup> Там же. Стр.211.

<sup>58</sup> Там же. Стр.217.

Суровая и мощная фраза, исполняемая солистом с поддержкой фортепиано, составляет тематическое зерно романса. Острый выразительный эффект создает звучание в басу малой секунды *ля бекар – си бемоль* во втором такте вступления.

В завершающем романсе цикла op.14 «Пора!..» господствует стихия рахманиновского упругого, динамичного ритма. Он написан в сонатной форме с ясно выраженными тематическими контрастами, несмотря на непрерывность ритмического движения. В неудержимом напоре железного, энергично акцентированного ритма чувствуется какая – то могучая и грозная сила. Суровости колорита способствует и тональность *es – moll*. Возникает глубоко впечатляющий и захватывающий драматический зов, призыв, проникнутый патетически – взволнованным тоном. Голос солиста впечатляет своей насыщенностью и полнотой звучания. Примечательна способность композитора придавать яркую мелодическую выразительность основному мотиву романса. Ярко вздымаясь широким скачком на кварту, настойчивый зов, повторяясь еще дважды, постепенно опускается на октаву вниз, но с непрерывно меняющейся окраской. Мелодическая вершина выразительного призыва в вокальной партии подчеркнута напряженной гармонией сопровождения, которое постепенно так же опускается к тоническому устою с хроматическим заострением отдельных ступеней, подчеркивая состояние мучительной скорби. Фортепианная партия, изложенная острыми «рублеными» аккордами *fortissimo* лишается своего напевного характера и звучит грозно – повелительно. Рахманинов не побоялся усилить ритмический пульс романса до мятущегося и омраченного душой образа.

The image shows two systems of a musical score. The first system features a vocal line with the lyrics "По - ра!" and "Я -" and a piano accompaniment with dynamics "m.d." and "m.g.". The second system features a vocal line with the lyrics "вись," and "про - рок!" and a piano accompaniment with a triplet in the vocal line and a "dim." marking in the piano accompaniment.

Вторая фраза, в которой сконцентрированы и обобщены черты образа, по – своему не менее примечательна, чем лейтмотив. Колорит сопровождения меняется словно освященный мягким светом, происходит изменение темпа и фактуры. Однако это небольшое переходное построение не нарушает состояния отрешенности. Смысловое значение человеческого горя и слез комментируются словами текста Надсона:

*«Всей силою печали,  
 Всей силою любви  
 Взываю я к тебе!..»*

Вокальная партия обладает исключительной ясностью: она четко распадается на три момента. Но через них проходит прямая стрела, линия растущего напряжения. Интимное, затаенное звучание ее первых тактов постепенно сменяется тревожным оттенком. Плавно совершающееся динамическое развитие приводит к кульминации, приходящейся на начало



третьей фразы и превращается в грозную наступательную силу, которая с большой энергией звучит и у фортепиано при поддержке певца.

Всей си - ло - ю пе - ча - ли, всей си - ло - ю люб

ви зы - ва - ю я к те - бе! Взгля -

ни, как дрях - лы мы, взгля - ни, как мы у - ста - ли,

Эта кульминация заканчивается трагическим срывом: выразительная напряженность звучания вокальной партии усиливается благодаря секвенцированию и насыщению мелодики партии сопровождения хроматизмами. Достигая в аккордовой фигуре своей высшей точки – звука *ре-бемоль* на *ff*, аккомпанемент, ниспадающей динамической волной опускается к тонике на *p*.

Все выливается в законченное мелодическое построение вокальной партии, появляясь на короткий момент в шелестящих триолях фортепиано. Он, то незаметно вплетает в музыкальную ткань голос солиста в различных преломлениях, то звучит настойчиво и повелительно как тревожный клич, как некий «категорический императив»:

«Теперь, иль никогда!»

Он соединяет разные тематические образования, меняя характер звучания. В фортепианной партии звучит грозный мотив, звучащий в басу ответной фразой солисту, в мощном звучании. Ответ воспринимается как вторжение какой то грозной силой извне, после чего страстное и искреннее излияние солиста звучит еще более напряженно по выразительности:

какмы бес-по - мощ ны в му - чи-тель-ной борь - бе!

Темпо I

Те-перь, иль ни - ког - да!

*p* rit.  
Со - зная - е

Характерный пример рахманиновской мелодической остигатности представляет средний раздел, разработка романса, где многократно повторяется лейтмотив «зова» на одном и том же высотном уровне. Отдельные краткие вокальные обороты здесь полностью «цитируются». Начальный мелодический мотив вступления передвинут на последнюю фразу, образуя кульминацию на *pp* путем нарастания волн на фоне приглушенно вьющихся, спокойных триольных фигураций у фортепиано.

у - ми-ра - ет, стыд гас - нет,  
*dim.*

*pp* a tempo  
со - весть спит.  
*ppp*

Конечный идейный вывод переносится на репризу – коду, которая приобретает значение обобщающего, синтезирующего эпилога ко всему романсу. В ней можно усмотреть элементы своеобразно преломленной маршевой ритмики. Чтобы выразить идею самоутверждения силы зла, хауса и мрака ее победы над личностью, ее творческой волей, Рахманинов мощно, торжественно проводит тему призыва, делая ее центром мелодического притяжения, и завершает романс широким скачком на кварту.

Ни про - блес - ка кру - гом, од - но ни -

что - же-ство свой го - лос воз - вы-

ша - ет.

*f* *ff* *fff* *fff* *m.d.*

*cresc.*

Романс «Пора!..» проникнут патетически – взволнованным тоном, соединяет в себе декламационность, выразительную певучесть с ритмической энергией, ясностью формы и фактуры. Тема вокальной партии впечатляет своей широтой, эмоциональной насыщенностью и полнотой звучания. Во всем складе этого романса чувствуется уверенное мастерство, свобода изложения при огромной сдержанности и строгости. Очень многообразны авторские определения в темповом и динамическом отношении. Они всегда ясны и всегда соответствуют характеру самой музыки. Средства музыкальной выразительности допускают конкретное сюжетное истолкование, но определение «картины» следует понимать не в прямом изобразительном смысле, а как психологические «картины настроения».

Для раннего этапа рахманиновского творчества характерна большая интонационно – выразительная насыщенность мелодии. В основе романса «Пора!..» в вокальной партии лежит многократно повторяющийся нисходящий мелодический оборот в диапазоне кварты. Из этой скорбной, «стонущей» интонации возникает выразительный драматический диалог между солистом и резко скандированными фортепианными фразами и гулким, мощным басом. Тяжелая маршевая поступь баса, его гулкий набатный звон рождает яркие образные ассоциации, мотивы – символы. Все это сливается в один монументальный образ, характерный для того времени, насыщенного предчувствием «неслыханных перемен, невиданных мятежей». Особую выразительность придает сопровождению настойчиво звучащая одна и та же неизменно нисходящая секундовая интонация в басу, близкая демоническому сарказму.

Вокальная партия замечательно соединила в себе широту дыхания с декламационной заостренностью интонации. Именно это придает ей особый характер. Вокалисту необходимо в этом романсе отшлифовать свое исполнение и достигнуть большой тонкости и законченности фразировки, открыть глубокую «правду интонации», секрет сочетания декламационной

выразительности. Вокальный стиль русских композиторов конца XIX века определяется как лирико – речитативный, и речитативная декламация нашла в лице Рахманинова тонкого и вдумчивого интерпретатора. С большой чуткостью к человеческой речи и психологической достоверностью он привлекает широкий круг музыкальных средств: от лирики до нотированной декламации. Выразительность цезур, дыхание, разорванность речи, беспорядочность «темпа – ритма» еще сильнее подчеркивает эмоциональное состояние человека в данный момент перед лицом непостижимого. Но ансамблисты – исполнители романса «Пора!..» должны осознать, что психологический эффект в нем создан не только расчлененностью вокальной партии. Здесь действует два фактора: отрывочность, тембральность вокальной партии и изобразительность фортепианной. Исполнительская функция должна включать в себя все художественные возможности средств музыкального искусства.

Весьма знаменательно то, что Рахманинов непосредственно сопоставил два романса, как «Весенние воды» и «Пора!..» в конце ор. 14. Радостное чувство обновление, как и гневный протест против господствующей лжи, жажда действия и борьбы рождались атмосферой общественного подъема, вения которого чутко улавливались композитором. Мысль о неизбежности справедливого возмездия за все несправедливое, приобретала особое значение на исходе XIX века, когда предчувствие надвигающихся бурь и потрясений соединялось у многих с сознанием исторической ответственности перед настоящим и будущим.

Данное обстоятельство представляется очень важным, ибо приводит к пониманию того, что творческий процесс исполнения связан с определенным мышлением композитора, его идеалами воззрением на мир в целом. Очень важны его художественно – эстетические позиции, от которых зависит сам характер замысла будущего образа в музыкальном произведении.

Особенно глубоко обаяние рахманиновского пианизма в его песенной напевности и распевности. Этим насыщена его музыка, в этом глубокое

своеобразие его фортепианной полифонии, полифонии узорчатой, напевной орнаментики, ритмики, где происходит единение мелодического становления с тоничностью и смысловой акцентностью русской лирической поэзии. В Рахманинове-пианисте всегда присутствовала русская лирико-творческая стихия, хранящая образы русских пейзажей, родных далей, «говор» и тишину лесов и полей.

В лиризме он показывал себя чутким слушателем русской природы: умел слышать ее тишину и ее «зеленый шум» – голоса весны, зовы жизни пробуждающейся и манящей. Недаром в области романса композитор нашел возможность для ново-романтической «музыкальной поэтики», где все повествование ведется песенно.

Итак, пианизм Рахманинова коренится в эпохе реалистического обновления русской лирики на основе борьбы за правду живой интонации. Поэтому Рахманинов – пианист, не только пианист в обычном смысле. Он в своем исполнительстве воплощает заветы эпохи, ознаменованной подъемом русского оперно-театрального искусства: театр Саввы Мамонтова, «лебедиными песнями» Чехова, пламенной романтикой новелл трибуна Горького. Пианизм Рахманинова возник в художественной культуре «Сердца России – Москвы и жил традициями глубоко национального фортепианного стиля»<sup>59</sup>. Продолжатель русско-московского пианизма: А.Рубинштейна, П.Чайковского, – Рахманинов, в выдающихся своих проявлениях, стал мощным аккордом в дальнейшем развитии этой школы. Отсюда вытекает его своеобразие, покоряющая жизнеспособность сочетания пламенности и суровости, вдохновенной импровизационности, величавого спокойствия, тишины, статики созерцания и бурных порывов радости. Во всем – «великий, чуткий сердцем русский музыкант»<sup>60</sup>.

Романсы Рахманинова по популярности соперничают с его фортепианными произведениями. Они создавались все время параллельно с

---

<sup>59</sup>Асафьев.Б. «Избранные труды», М., 1954 г. II том. Стр. 231.

<sup>60</sup>Асафьев.Б. Там же.

фортепианными сочинениями. Параллельные процессы в фортепианной и вокальной музыке определили масштабность, значимость вокальной миниатюры. Романс приобретает концертность, превращается в открытое, яркое высказывание. Это качество романса, в значительной степени, вызвало особенности фортепианной фактуры, пианистически разнообразной, сложной, на уровне высшего виртуозного мастерства.

Совершая «бросок в будущее, то есть прогнозируя путь по которому пойдет в дальнейшем развитие искусства, Рахманинов фактически готовил почву для формирования нового художественного направления.

Современным и будущим пианистам, исполнителям, которые обращаются к фортепианным и вокальным творениям Рахманинова, необходимо знать, как из огромного композиторского завоевания, выросло художественное течение, составляющее главное свойство русско-московского пианизма. Исполнительское искусство Рахманинова – явление уникальное. Это целая эпоха в истории русского и мирового пианизма. Влияние Рахманинова на развитие современного исполнительства по-прежнему огромно. Рахманинов – исполнитель как был при жизни легендой, так и остался легендой поныне.



## Вопросы и задания по теме

1. Какой образ раскрыт в романсе «Я жду тебя...» ор. 14 №1 на стихи М.Давидовой?
2. Определите форму романса «Я жду тебя...» ор. 14 №1.
3. Назовите основные характеристики исполнения романса «Я жду тебя...», необходимые для создания масштабного характера.
4. Раскройте образный мир романса «Не верь мне, друг!..» ор.14 №7 на слова А.Толстого.
5. Какие функции выполняет партия фортепиано в романсе «Не верь мне, друг!..»?
6. В какой части романса «Не верь мне, друг!..», композитор прибегает к плотной аккордовой репетиционной фактуре, остинато?
7. Назовите романс, из ор.14, в котором раскрыты лирико-пейзажные образы.
8. На стихи, какого поэта, написан романс «Островок»?
9. В каком романсе, из ор.14, раскрывается тема пробуждения природы?
10. Кому посвящен романс «Весенние воды»?
11. Кому принадлежит данное высказывание о рахманиновском стиле: «пышно-декоративного пианизма Листа с широкой лиричной распевностью типично русского характера, с интимной простотой и непосредственностью эмоционального выражения»?

## ГЛОССАРИЙ

### (понятийный аппарат курса)

**Творческая деятельность** - создание новых (объективно или субъективно) реальностей вещественно-энергетической или информационной природы.

**Мастерство** - высший уровень профессионализма, способность к совершенствованию самого способа данного вида творчества.

**Жанр** - устойчивая форма отражения действительности, по Шкловскому - "порядок осмотра (осмысления) мира", образующий устойчивую форму музыкального текста.

**Замысел** - мысленный образ будущего произведения, включающий в себя в свернутом виде и тему его, и идею, и принцип его организации ("ход").

**Идея произведения** - главная мысль, в которой воплощается авторское "открытие" - достигнутое им понимание предмета и цели повествования.

**Концепция** - смысловое "ядро" произведения, включающее тему, проблему, идею. Композиция может быть частью замысла.

**Метод** - последовательность научно обоснованных действий умственного и практического характера, необходимых для решения задач того или другого типа.

**Порождающая модель** - представление о характерных чертах произведений, создаваемых тем или иным видом творческой деятельности.

**Проблема** - отражение противодействия противоположностей, вопрос, вытекающий из этого противоречия.

**Ситуация** - сочетание условий, обстоятельств, создающих определенную обстановку, положение.

**Технология** (с греческого - "наука о мастерстве") - порядок действий, рекомендуемый для того, чтобы гарантировать достижение закономерного результата той или иной деятельности.

**Факт** (от лат. Factum) - сделанное, свершившееся; действительное, вполне реальное событие или явление.

**Аккомпанемент** – сопровождение, музыкальный фон к основной мелодии, имеющий в произведении второстепенное значение.

**Аккорд** – согласие, созвучие, звучание нескольких (не менее трех) музыкальных тонов, взятых, как правило, одновременно. Аккорды подразделяются на консонирующие и диссонирующие.

**Ансамбль**– вместе, качество совместного исполнения, степень слаженности, слитности общего звучания.

**Ариозо**-вроде арии, разновидность арии, отличающаяся более свободным построением, теснее связанная с предшествующим и последующим музыкальными эпизодами.

**Ария**– песня, развитой вокальный эпизод в опере, исполняемый одним певцом в сопровождении оркестра.

**Баллада**–обозначение вокальных и инструментальных пьес повествовательного склада.

**Баритон** – мужской голос среднего между басом и тенором регистра; другое название – высокий бас.

**Баркарола** – род песни, распространенный в Венеции, а также название вокальных и инструментальных пьес созерцательного певучего характера с плавным, покачивающимся аккомпанементом.

**Бас** – самый низкий мужской голос.

**Вариации** – изменение, музыкальное произведение, основанное на постепенном изменении изложенной в начале темы, в ходе которого первоначальный образ развивается и обогащается, не теряя своих существенных черт.

**Виртуозность** – мастерство и техническое совершенство музыкального исполнения.

**Виртуозная музыка** – музыка, изобилующая техническими трудностями, требующая блестящего, эффектного исполнения.

**Вокализ** – музыкальная пьеса для пения без слов; иногда имеет художественное значение.

**Вокальная музыка** – музыка для пения – сольного, ансамблевого или хорового, с аккомпанементом или без него.

**Вступление** – начальный раздел, непосредственно вводящий в какую – либо вокальную или инструментальную пьесу, картину или акт музыкально – театрального представления.

**Гармония** – одно из выразительных средств музыкального искусства, связанное с аккордовыми сочетаниями тонов и их последованиями, сопровождающими основную мелодию.

**Музыкальная декламация** – верное воспроизведение в речитативе характерных интонаций – повышений, понижений, акцентов и т. д. – выразительной человеческой речи.

**Диалог** – беседа двух действующих лиц; переключки чередующихся кратких музыкальных фраз, как бы отвечающих друг другу.

**Динамика** – сила, громкость звучания; обозначение степени напряженности, действенной устремленности музыкального повествования (динамика развития).

**Музыкальная драматургия** – совокупность принципов построения и развития музыки с целью наиболее логичного, последовательного и действенного воплощения избранного сюжета, идейного замысла.

**Дуэт** – оперный или камерный ансамбль двух участников.

**Камерная музыка** – музыка для солирующих голосов или инструментов.

**Канон** – род многоголосной музыки, основанный на поочередном вступлении голосов с одной и той же мелодией.

**Кантилена** – распевное пение; широкая, певучая мелодия.

**Кода** – заключительный раздел музыкального произведения, обычно энергичного, стремительного характера, утверждающий его основную идею, господствующий образ.

**Колоратура** – расцвечивание, варьирование музыкальной мелодии разнообразными гибкими, подвижными пассажами, виртуозными украшениями.

**Музыкальный колорит** – преобладающая эмоциональная окраска того или иного эпизода, достигаемая использованием различных регистров, тембров, гармонических и иных выразительных средств.

**Композитор** – сочинитель, составитель, создатель; автор музыкального произведения.

**Композиция** – внутреннее строение музыкального произведения, то же, что музыкальная форма.

**Контральто** – самый низкий женский голос, то же, что в хоре альт.

**Контрапункт** – одновременное сочетание двух или нескольких мелодически самостоятельных голосов.

**Контраст** – яркое выразительное средство музыки, заключающееся в сближении и непосредственном противопоставлении несхожих, резко различающихся по характеру музыкальных эпизодов. Музыкальный образно – эмоциональный контраст осуществляется при помощи темповых, динамических, тональных, регистровых, тембральных и иных противопоставлений.

**Концерт** - публичное исполнение музыкальных произведений.

**Кульминация**- момент высшего напряжения в музыкальном развитии.

**Куплет**–повторяемая часть романса (песни).

**Лейтмотив** – ведущий мотив; музыкальная мысль, мелодия, возникающая на протяжении всего произведения.

**Мелодекламация** – выразительность стихов, сопровождаемая музыкой.

**Мелодия** – основная мысль музыкального произведения, выраженная одноголосным напевом, важнейшее средство музыкальной выразительности.

**Меццо – сопрано** – женский голос, по регистру занимающий промежуточное положение между сопрано и контральто.

**Монолог** – одна из наиболее действенных сольных вокальных форм, в которой обычно запечатлен процесс напряженного переживания или размышления, приводящий к какому-либо решению.

**Мотив** – часть мелодии, имеющая самостоятельное выразительное значение.

**Ноктюрн** – ночной; вокально – инструментальная миниатюра лирико – созерцательного характера с выразительной певучей мелодией.

**Номер** – наименьший, относительно законченный, допускающий отдельное, самостоятельное исполнение.

**Ода** – заимствованное из литературы наименование музыкального произведения, вокального торжественного характера.

**Партия** – часть музыки ансамбля, исполняемая одним или группой музыкантов или певцов.

**Подголосок** – более или менее самостоятельная мелодия, сопровождающая в многоголосной музыке основной напев.

**Песня** – основной вокальный жанр народного музыкального творчества и родственный ему по характеру жанр вокальной музыки.

**Полифония** – голос, многоголосие; одновременное сочетание двух или нескольких независимых мелодий, обладающих самостоятельным выразительным значением.

**Прелюдия** – вступление или введение к началу или завершению музыкального эпизода.

**Припев** – часть песни, неизменно, вместе с одним и тем же словесным текстом, повторяющаяся после каждого ее куплета.

**Музыкальное развитие** – важный фактор музыкальной драматургии. Музыкальное развитие осуществляется с помощью разнообразных композиционных и выразительных приемов; в нем участвуют все средства музыкальной выразительности.

**Речитатив** – музыкальная речь, наиболее гибкая форма сольного пения, отличающаяся большим ритмическим разнообразием и свободой построения. Часто в речитативе воспроизводятся характерные интонации живой человеческой речи, благодаря чему он оказывается незаменимым средством в создании музыкального портрета действующего лица.

**Ритм** – (мерное течение) – организация музыкального движения во времени, периодическое чередование сильных и слабых долей.

**Романс** – сольная лирическая песня с инструментальным сопровождением, характеризуемая интимным строем чувства, индивидуализированным содержанием, особой тонкостью и выразительным разнообразием аккомпанемента.

**Соло** – самостоятельное выступление одного исполнителя.

**Стиль** – совокупность признаков, характеризующих творчество композиторов определенной страны, исторического периода, отдельного композитора.

**Тембр** – специфическое качество, характерная окраска звука голоса или инструмента.

**Фактура** – строение звуковой ткани музыкального произведения, включающей мелодию, сопровождающие ее подголоски или полифонические голоса, аккомпанемент.

**Фраза** – в музыке краткий относительно завершённый отрывок, часть мелодии, обрамлённая паузами, цезурами.

**Цикл музыкальный** – совокупность частей многочастного произведения, следующих друг за другом в определённом порядке.

**Элегия** – (жалоба) – пьеса печального, задумчивого характера.

**Экспрессия** – в музыке повышенная выразительность.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Автографы С.В.Рахманинова /публик. Е.Бортниковой/ «Вопросы музыкознания», т. 2. М., 1956 г.
2. Алексеев А. «С.В.Рахманинов», М., 1954 г.
3. Апетян З. «Романсы Рахманинова». Автореферат диссертации искусствознания. М., 1947 г.
4. Асафьев Б. «О русской песенности», Избранные труды, М., 1951 г.
5. Асафьев Б. «Русская музыка XIX – начала XX века», Л., 1979 г.
6. Асафьев Б. «Избранные труды», А.Н. М., 1951 г.
7. Аверьянова О. «Вопросы музыкальной педагогики». Вып. №3. М., 1960 г.
8. Васина-Гроссман В.А. «Русский классический романс XIX века», А.Н. М., 1956 г.
9. Васина-Гроссман В.А. «Музыка и поэтическое слово», М., 1972 г.
10. «Воспоминания о Рахманинове», т. 1, 2. М., 1961 г.
11. Горький М. «Мои воспоминания». Письма. М., 1971 г.
12. Даргомьжский А.С. «Избранные статьи. Письма». Вып. №1. М., 1952 г.
13. Друскин М. «История и современность», Л., 1960 г.
14. «История русской музыки», т. 9, 10. М., 1997 г.
15. Кандинский А. «С.В.Рахманинов», М., 1977 г.
16. Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.
17. Коган Г. «Сборник статей», М., 1972 г.
18. Коган Г. «Избранные статьи», М., 1968 г.
19. Козьмин О. Рахманинов – феномен XX века. Тамбов, 2003
20. Козьмин О. Пушкинская страничка в жизни Рахманинова Тамбов, 2003
21. Кошиц «Воспоминания о Рахманинове», М., 1961 г.
22. Ландовская «История фортепианного искусства», М., 1971 г.
23. Ларош А. «Собрание музыкально-критических статей», Госиздат 1924 г.



24. Ляхович А. Символика в поздних произведениях Рахманинова : монография. Тамбов: 2014.
25. Мазель Л. «О мелодии», М., 1960 г.
26. Метнер Н. «Письма», М., 1973 г.
27. Нагибин Ю. «Рахманинов». Журнал «октябрь» 1976 г.
28. Нежданова А. «Воспоминания о Рахманинове», М., 1961 г.
29. Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры», М., 1961 г.
30. Никитин Б. Сергей Рахманинов. Две жизни. Москва 2008.
31. Орлова Е. «Лекции по истории русской музыки», М., 1979 г.
32. Оссовский А. «Рахманинов», М., 1961 г.
33. Прибыткова З. «Воспоминания о Рахманинове», М., 1961 г.
34. Рахманинов С.В. «Литературное наследие» в 3-х т. М., 1978 г.
35. Римский-Корсаков Н. «Летопись моей музыкальной жизни», Т.3. М., 1969 г.
36. Ручьевская Е. «Русская музыка на рубеже XX века», М., 1956 г.
37. Ролан Р. «Очарованная душа», т. 7.
38. Серов А. «Избранные статьи», Л., 1950 г.
39. Сенков С. Рахманинов. Сборник статей Тамбов., 2013
40. Середа В. Загадки гармонической ткани. «Новая модальность» в романсах Рахманинова. Тамбов - 2013
41. Стасов В. «Избранные сочинения», Т.3. М., 1952 г.
42. Скафтымова Л. «Стилевые особенности последнего цикла романсов Рахманинова» С-П., 2008 г.
43. Федякин С. Рахманинов. ЖЗЛ 2014
44. Чайковский П. «О народном и национальном элементе в музыке», М., 1952 г.
45. Чехов А. «Статьи и письма», т. 4. М., 1979 г.
46. Шагинян М. «Воспоминания о Рахманинове», М., 1961 г.
47. Шалыпина И. «Воспоминания о Рахманинове», М., 1961 г.

## СОДЕРЖАНИЕ

От автора .....	
О формирование музыкального языка и стиля Сергея Рахманинова ...	
Обучение основам теории и преподавания концертмейстерского мастерства на примере романсов ор. 4 .....	
Формирование навыков концертмейстерского мастерства в процессе работы над романсами ор. 8 .....	
Развитие музыкально–творческих способностей концертмейстера и вопросы интерпретации романсов ор. 14.....	
Глоссарий.....	
Список использованной литературы .....	

## Mundarija

Muallifdan .....	
Sergey Raxmaninov musiqiy tili va uslubining shakllanishi haqida...	
Op.4 romanslari misolida nazariya va konsertmeysterlik mahorati asoslarini o'rgatish .....	
Op.8 romanslari ustida ishlash jarayonida konsertmeysterlik mahorati va ko'nikmalarini shakllantirish .....	
Konsertmeyster musiqiy-ijodiy layoqatini rivojlantirish va op.14 romanslarining badiha masalalari .....	
Foydalanilgan adabiyotlar ro'yxati .....	

## CONTENTS

In the name of the author .....	
On the forming of the musical language and style of Sergei Rakhmaninov ...	
Training of fundamentals of theory and methodology of art of accompaniment by way of example of the romances of op.4 .....	
Forming the abilities and skills of an accompanist in the process of work at the romances of op.8 .....	
Development the musical and creative abilities of an accompanist and the questions of interpretation of the romances of op. 14 .....	
List of bibliography cited .....	