

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН  
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА

**ЭЛЛА ДЕРГАЧЁВА**

**Камерные вокальные сочинения С.В.Рахманинова  
в репертуаре пианиста – концертмейстера.**

*Учебное пособие  
для ВУЗов искусства и культуры*

Ташкент 2018

**Элла Дергачёва**

Камерные вокальные сочинения С.В.Рахманинова в репертуаре пианиста – концертмейстера /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 является практическим руководством и разработано автором в результате работы со студентами в классе концертмейстерского мастерства. С.В. Рахманинов выдающийся музыкант прошлого столетия. Его романсы включены в программные требования по предмету «Концертмейстерское мастерство» для студентов Бакалавриата (5150700) и Магистратуры (5A150701) направления «Фортепианное исполнительство».

Практические рекомендации помогут сформировать технические навыки и чувство высокого художественного вкуса студентов, музыкального мышления и воображения, эмоционально-волевых качеств и восприятия.

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**

Камерные вокальные сочинения С.В.Рахманинова в репертуаре пианиста-концертмейстера /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 ish amaliy qo'llanma bo'lib, muallif tomonidan kontsermeysterlik mahorati sinfida talabalar bilan ishlash jarayonida ishlab chiqilgan. S.V. Raxmaninovo'tgan asrning mashhur musiqachilaridan biridir. Uning 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..

Amaliy tavsiyalar talabalarda texnik ko'nikmalar va yuqori badiiy didni , musiqiy tafakkur va tasavvurni, emotsional-irodaviy sifatlarni shakllantirishga yordam 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 kolledjlarida ijrochilarni tayyorlash jarayonida ham foydalanish mumkin.

**Ella Dergacheva**

Камерные вокальные сочинения С.В.Рахманинова в репертуаре пианиста-концертмейстера/Е.Dergacheva;

Ministry of higher and secondary education of the Republic of Uzbekistan, State conservatoire of Uzbekistan – Tashkent:

**Managing editor:**

Shoyista Ganikhanova –

Candidate of art history, associate professor

**Reviewers:**

Ramida Polatkhonova professor

Mahfuza Kazakbaeva associate professor

The present tutorial is a practical manual and has been developed by the author in the issue of work with the students in the class of art of accompaniment. S.V.Rakhmaninov is a distinguished musician of the last century. His 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”.

The practical recommendations will assist in forming technical skills and the sense of highly artistic taste of students, musical thinking and imagination, emotionally volitional qualities and perception.

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

## ВВЕДЕНИЕ

Рубеж XX века символически стал рубежом и для Рахманинова. Внутренний кризис был преодолен, композитор, в буквальном смысле, возродился для творчества. В промежутке чуть больше года (конец 1900 – начало 1902 года) одно за другим были написаны выдающиеся произведения – Второй фортепианный концерт, кантата «Весна», Соната для виолончели и фортепиано, цикл романсов op.21, где помещены такие шедевры, как «Сирень», «Здесь хорошо...», «Мелодия», «Они отвечали». Сюда же следует добавить сцену Паола и Франчески, центральную во второй картине оперы «Франческа да Рамини», которую композитор полностью закончит тремя годами позже. По темпу и интенсивности работы – это молодость, но по качеству – зрелый рахманиновский стиль. Удивителен этот оазис света, лиризма, ясной душевной гармонии в суровом, порой сгущено трагическом мире музыки Рахманинова. В годы, когда Рахманинов переживал свой провал с Первой симфонией и не мог заставить себя заниматься, он видел во сне Антона Рубинштейна, говорившего ему: «Почему Вы не занимаетесь, почему Вы не играете?»<sup>1</sup>. «Сон этот произвел на него громадное впечатление. Возможно, что он повлиял на его душевное состояние»<sup>2</sup>.

После фиаско Первой симфонии, Рахманинов начал свою деятельность в качестве дирижера. Его пригласил Мамонтов вторым дирижером в свою оперу в Москве. Мамонтов был более своеобразной фигурой. Это крупный финансовый делец, строитель железных дорог, талантливый человек, сам любитель-скульптор, в имении которого, Абрамцево, собирались художники и музыканты: Серов, Репин, Левитан. Мамонтов услышал в Санкт-Петербурге и привлек в свой театр Шаляпина.

Ф.Шаляпин, как известно, начал свою карьеру в качестве хориста в оперетте в Тифлисе. Потом на него обратили внимание, и он был приглашен в Мариинский театр, где его не оценили. Мамонтов, с его чутьем, увидев

---

<sup>1</sup> Апетян З. «Воспоминания о Рахманинове», М., 1961 г., П т., Стр.72

<sup>2</sup> Рахманинов С.В. «Литературное наследие», М., 1978 г., Стр.322

Шаляпина на сцене и услышав его пение, сразу понял, с каким самородком он имеет дело, пригласил его к себе в оперу, в Москву. В театре Мамонтова началась блестящая артистическая карьера певца, Шаляпина.

Успех Рахманинова – дирижера в Большом театре, был совершенно исключительным. Те два сезона, когда дирижировал Рахманинов, и постоянно пели Шаляпин, Нежданова и ряд других выдающихся певцов, можно назвать «золотым веком» Большого театра.

2 декабря 1900 года был устроен благотворительный концерт с участием Рахманинова, Шаляпина, Зилоти. В этом концерте Рахманинов играл только что созданные им второю и третью части своего Второго фортепианного концерта, а Шаляпин пел романсы, из которых наиболее сильное впечатление произвели «Судьба» Рахманинова и баллада Мусоргского «Забывтый».

Блестящие результаты принесло творческое содружество С.Рахманинова и Ф.Шаляпина. С огромной, необычайной силой им удалось проникнуть в замыслы опер композиторов XIX века, воплотить в музыкальных и сценических образах национальные черты русского народа, найти много нового в трактовке классической музыки.

С.В.Рахманинов посвятил Ф.И.Шаляпину несколько романсов. Одно из них – «Судьба», на котором Рахманинов написал: «Федору Ивановичу Шаляпину посвящает его искренний почитатель. Рахманинов, 21 февраля 1900 г.»<sup>3</sup>.

9 марта 1900 года романс впервые был исполнен Ф.Шаляпиным, и с тех пор с большим успехом, нередко под аккомпанемент Рахманинова, он пел «Судьбу» в концертах. Рахманинов посвятил Ф.Шаляпину еще четыре романса:

«В душе у каждого из нас» op.34 №2

«Воскрешение Лазаря» op.34 №6

«Ты знал его» op.34 №9

---

<sup>3</sup> Шаляпина И. «Воспоминания о Рахманинове». П т., М., 1961 г., Стр.191

«Оброчник» op.34 №11.

### **Вопросы и задания**

1. Какие произведения были написаны С.В. Рахманиновым в промежутке чуть больше года (конец 1900 – начало 1902 года)?
2. Когда начинается дирижерская деятельность композитора?
3. Знакомство, с каким выдающимся исполнителем-вокалистом стало знаковым в творчестве С.В. Рахманинова?
4. Назовите романсы, посвященные Ф.Шаляпину.

## Специфика изучения романсов

### С.Рахманинова op.21 и 26

В начале XX века, 1900-х годов, появляются две серии романсов опус №21, опус №26. В эти годы композитор переживает тяжелый душевный кризис, связанный с провалом его Первой симфонии. Возвращение к творчеству было не простое, но вернулся Рахманинов к нему уже зрелым художником. Здесь впервые появляется трагедийная тема, ярко выраженная в таких романсах как «Судьба», «Я опять одинок», «Отрывок из Мюссе», «Как мне больно...», «Проходит все». Основная тема романсов – это протест против одиночества. Необходимо заметить, что тема одиночества красной нитью проходит через все творчество Рахманинова: от симфонической поэмы «Утес», оперы «Алеко» до «Симфонических танцев». Но особенно рельефно она представлена в камерно-вокальном жанре композитора. В романсах драматизм одиночества приобретает самые различные оттенки: мятежно-драматический, сдержанно-суровый, порывисто-трагедийный. Идеино-тематической основой этих произведений является тема неудовлетворенности человека окружающей действительностью, протест против нее, мотив одиночества. Избранные Рахманиновым поэтические тексты, за исключением разве текстов А.Толстого, Шевченко, Бунина, Плещеева, Кольцова, не отличаются высокими идейно-художественными достоинствами. Композитор обращается к поэзии символистов (Мерижковский) или близко стоящих к ним поэтов (Апухтин), используя стихи с явным оттенком мелодраматизма (Ратгауз, Галина). Но особенность подхода к поэтическим текстам заключается в том, что Рахманинов сумел в музыке в большинстве случаев, переосмыслить первоисточник и создать романсы, в которых волновавшая его тема раскрыта глубоко и проникновенно. Отталкиваясь от поставленной проблемы, Рахманинов часто решал ее по своему, создавая совершенно иной, по сравнению с поэтическим текстом, образ. **«Судьба» / Из пятой симфонии Бетховена / опус 21 №1 на слова А.Апухтина.** Сила и красота человеческого чувства, воплощенная в

музыке романса «Судьба», противоречит пессимистическому фатализму «Судьбы» Апухтина.

В балладе «Судьба» тема трагического столкновения человеческих стремлений с миром злых сил раскрыта с наибольшей полнотой. Написанная чуть позже Прелюдия g-moll опус 23 с маршевыми крайними частями, обрамляющими экспрессивно-лирическую певучую середину, вызывала разные толкования.

Коган воспринимает ее как «фортепианный вариант» романса «Судьба»<sup>4</sup>. Другой исследователь рахманиновского творчества, Алексеев А., находит в ней «проявление суровой энергии, красоты воинского подвига, могучего напора всепокрушающей на своем пути воли»<sup>5</sup>.

Столь различное понимание одного и того же произведения может быть оправдано образной многозначностью самой музыки. Почти сценическая конкретность ситуации в романсе «Судьба», сближает его и со сценой из «Алеко».

Безмятежная светлая лирика последнего эпизода в балладе «Судьба» и в романсе молодого цыгана, и дуэте его с Земфирой, внезапно прерывается вторжением разрушающей силы в лирическую кульминацию, в первом случае, это «Судьба».

Grave

все не - бо за - ли - то ог - ня - - ми,

*fff*

Во втором – «Алеко».

<sup>4</sup> Коган Г. «Сборник статей и материалов», М., 1972 г., Стр.269

<sup>5</sup> Алексеев А. «С.В.Рахманинов. Жизнь и творческая деятельность», М., 1954 г. Стр.112

**Agitato**

муж...  
Алеко (входит)

Про-снул - ся он...      Стой - те! Ку

*ff*

Бетховенский «стук судьбы» проходит сквозь весь развернутый монолог «Судьбы»:

**Allegro moderato** ♩=108

С сво-ей по-ход-но-ю клю

*f*      *p*

Он вторгается в жизнь бедняка:

*«Бедняк совсем обжился с ней»*

**Meno mosso**

Бед - няк со-всем об-жил - ся

*mf*      *f*

и пирующего богача: *«но смолкли вдруг, бледнея, гости...»*

*p* Grave

но смолк-ли вдруг, блед-не-я, го-сти...

*p* *p* *pp*

*f*

Ру-кой, дро-жа-ще-ю от зло-сти, судь-ба в о-кош-ко к ним сту

и прерывает свидание влюбленных:

«Довольно счастья!»

Grave *f* Tempo I

чит: стук, стук, стук!.. Ста-рый

*sf* 3 3 3 3

друг к вам при-шел, до-воль-но сча-стья!

Объединяются эти разнохарактерные эпизоды рефреном – мотивом судьбы, который ритмически и гармонически варьируется. Положив в основу своего романса бетховенский «мотив судьбы» из Пятой симфонии, Рахманинов значительно переосмыслил его. «Вдвое замедленный темп и грузные октавные удвоения с акцентами на каждом звуке, придают этому мотиву совершенно иную выразительную окраску, и лишают его той стремительной ритмической энергии, которая свойственна ему у Бетховена»<sup>6</sup> – такую характеристику дает Келдыш.

Рахманиновский романс выдержан в характере тяжелого, мрачного шествия, вызывающего представление о чем-то «неумолимо надвигающемся на человека, грозном и фатально неизбежном»<sup>7</sup>. В отношении трактовки целого романса, а также и в применении отдельных выразительных приемов, для Рахманинова могли быть примером такие произведения русских композиторов «балладно-драматического типа, как «Ночной смотр» Глинки или «Старый капрал» Даргомыжского»<sup>8</sup>.

Но, необходимо еще раз подчеркнуть, что такой прием, как появление «роковой силы» в прерванном обороте, подчеркивающий конфликтность ситуации, будет использоваться Рахманиновым очень широко и в других жанрах.

Важнейшие средства драматизации в романсе «Судьба» – это гармония и фактура фортепианного сопровождения. Пианисту необходимо знать и слышать, что динамизация гармонического языка при нарастании идет по двум линиям: обострение звучания отдельных гармоний и активизация тональных планов. Здесь показателен постепенно увеличивающийся ладовый контраст между эпизодами, в них имеют место побочные тональности: f-moll, fis-dur, B-dur. Но в рефрене «мотива судьбы», утверждается основная тональность c-moll, связанная с воплощением рокового образа, что способствует ощущению драматического колорита всей баллады:

---

<sup>6</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г., Стр.240

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же.

**Темпо I** *pp*

нять-ся! Стук, стук, стук!..

**Allegro moderato**  $\text{♩} = 108$  *p*

С сво-ей по-ход-но-ю клю

кой, с сво-и-ми мрач-ны-ми о-ча ми судь-ба, как гроз-ныйча - со-вой,

Фортепианное вступление – это проведение темы рока, судьбы на *f*, весьма скупое и гармоническое. Оно служит лаконичной поддержкой вокальной партии. Мерное движение рокового шествия судьбы, которому подчиняется и ритм вокальной партии, чередуется «с более или менее самостоятельными построениями речитативного или ариозного характера»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Там же.

Смена настроений, контрасты влекут за собой и смену фортепианной фактуры, она меняется в каждом эпизоде.

Пианисту в вступлении важно передать характер «мотива судьбы», выразительно провести сумрачно-печальный фон с поступью шагов-подголосков, с постепенным усилением звучности; воспроизвести *markato*, которое воссоздает атмосферу глубокого размышления о смысле жизни. Вокалисту и концертмейстеру необходимо прочувствовать с первых звуков романса его волевое импульсивное начало, рождающееся в процессе развития образа и приобретающего масштабный, грозный характер в условиях предельно короткого времени.

Важную и определенную роль играет в романсе и изобразительный элемент:

1. «Стук, стук, стук!»

The musical score for the first episode, «Стук, стук, стук!», is presented in two systems. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The vocal line begins with the lyrics «чит, и все сту - чит:» followed by «стук, стук, стук!..». The piano accompaniment includes a bass line with a triplet of eighth notes and a treble line with a triplet of eighth notes. The second system continues the vocal line with the lyrics «Пол - но, друг, брось за сча - сти - ем го -». The piano accompaniment includes a treble line with a triplet of eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *f*, *sf*, and *poco meno mosso*.

2. «По вечерам ласкает вьюга,  
А ночью, с горя да с испуга,  
Судьба сквозь сон ему стучит».

пит, по ве - че - рам лас-ка - ет вью-га, <sup>3</sup>а ночь - ю,

с го - ря да с ис-пу - га, судь-ба сквозь сон е - му сту -

чит: стук, стук, стук!

стук, стук, стук!

имитирующий завывание ветра, вьюги и стук судьбы – рока.

Вокальная партия в разделе *Meno mosso*: «Бедняк со всем обжился» образует своеобразную переменность устоев лада, его неустойчивость, своеобразное окрашивание интонирования: словно чей-то робкий голос напевает мотив. Фортепианная партия, подчеркнутая маркированными аккордами, готовит динамический фон для вокалиста с *p* до *ff*. В фортепиано значительное место отводится низкому регистру, который усиливает сумрачно-мистический колорит «вьюги и завывания ветра», широко используются и тембровые краски других регистров, достигая в

кульминациях мощного аккордового звучания. Выдержанные педальные гармонии также приближены к оркестровым голосам.

Баллада «Судьба» относится к романсам более сложным по форме. Здесь рондо-образная структура, принципы сквозного строения, которые осуществляются посредством развития материала рефрена – темы рока – в эпизодах.

В эпизоде *Tempo rubato, Marziale* с появлением нового образа-пира, фортепианная партия принимает новый, маршеобразный, яркий характер.

Здесь господствует фортепианная стихия. Плотные аккорды в басу, взлетающее движение мелодии и звук флейты в верхнем голосе. Жанр марша в романсе своеобразно преломлен ритмическими очертаниями. Чеканная маршевая поступь соединяется с чертами иронической скерцозности, словно мефистофельская улыбка просвечивается за крадущимися шагами темы.

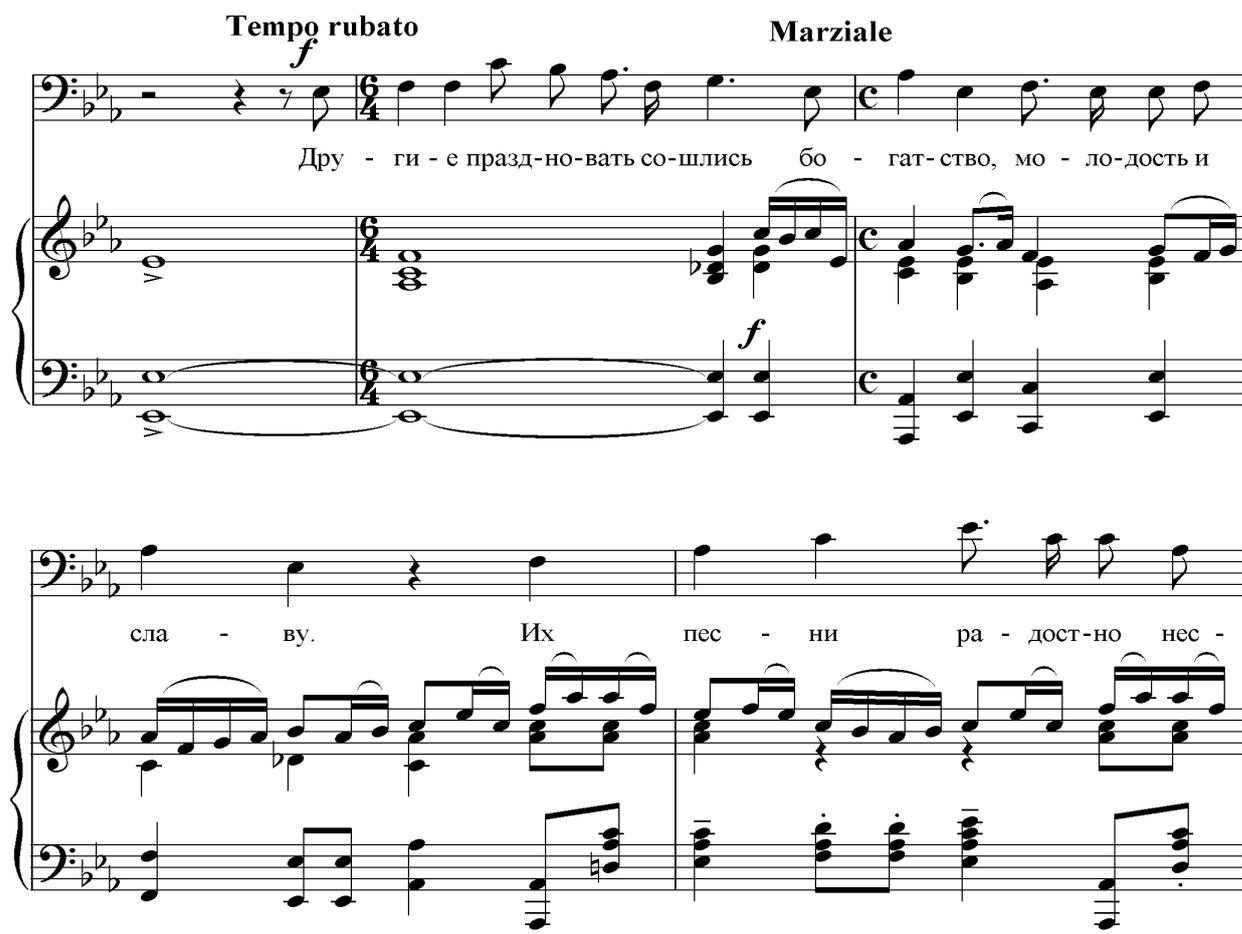
Пианист следит и выполняет роль «динамизирующего, непрерывно «подхлестывающего» фактора»<sup>10</sup>, повторяющегося ритмического оборота. Следует обратить внимание на исполнение имитации флейты. Тембр флейты на фортепиано может быть достигнут с помощью яркого и светлого звучания. Пальцы пианиста должны быть крепкие и активные, а звучание очень рельефным.

---

<sup>10</sup> Там же.

**Tempo rubato** **Marziale**

*f*



Дру - ги - е празд-но-вать со-шлись бо - гат-ство, мо - ло-дость и

сла - ву. Их пес - ни ра - дост-но нес -

В вокальной партии появляются широкие распевные образования, богатая интонационно-насыщенная мелодизированная декламация.

Резкий контраст динамики должен быть достаточно хорошо прочувствован исполнителями. На словах: «но смолкли вдруг, бледнея, гости...», – от вокалиста требуется *p*, а в партии фортепиано пианисту необходимо сыграть *pp*. Такие яркие контрасты необычайно впечатляющи и требуют от ансамблистов четко выверенного звукового баланса.

*p* **Grave**



но смолк-ли вдруг, блед-не-я, го - сти...

*p* *p* *pp*

И вдруг, за крадущимися «шагами» вырастает суровый, грозно-величественный образ рока:

«Рукой, дрожащею от злости,  
Судьба в окошко нам стучит...»

Выделяется страстно-лирическое *Andante*: «Но есть же счастье на земле!», «где суровый и грозный «ритм судьбы» преобразуется в мягкие синкопы, передающие биение любовных сердец»<sup>11</sup>. Здесь бурное сопровождение сменяется более спокойным, уравновешенным, в связи с новым образом: образа спокойной ночи-мечтания, с оттенком элегичности. Статика становится основным воплощением образа.

Но при внешней неподвижности и однообразии рисунка, накапливается скрытое эмоциональное напряжение с яркой экспрессивностью. Гармонические средства, которыми пользуется здесь Рахманинов, не выходят за пределы поздне-романтического стиля: основой его гармонии остается

<sup>11</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.. Стр.241

«развитая мажорно-минорная тональная система с широким применением альтераций, внутритональных отклонений»<sup>12</sup>.

Пианисту в данном разделе, *Andante*, приходится столкнуться со всем своеобразием рахманиновского стиля фортепианного изложения – специфическое рахманиновское полнозвучие, плотная насыщенность звуковой ткани и, вместе с тем, непринужденная широта и свобода фактуры.

Разложенные гармонии в волнообразном движении, где в основе лежат разложенные аккорды с добавлением проходящих и вспомогательных звуков, развитие хроматического нисходящего, «уступчатого» движения. Все это приводит к еще большей трагической кульминации на фоне «ритма судьбы» в фортепианной партии на словах *grave*, на *ff*:

«Все слилось у них в одно безумное лобзанье!»

The musical score consists of three staves. The top staff is for the voice, with the lyrics: «все слилось у них в одно безумное лобзанье!». The middle and bottom staves are for the piano. The piano part is marked with a forte dynamic (*ff*) and a tempo of *Grave*. The piano part features a descending chromatic line in the bass register, with a wide interval of a major sixth between the first and second notes of the first measure. The piano part is characterized by a dense, rich texture with many notes per measure, creating a sense of a 'fate rhythm'.

Концертмейстер эмоционально вдохновляет певца. Глубоко искренняя вокальная мелодия впитала в себя здесь и широкую напевность, и выразительность речевой интонации. Она разворачивается упруго и пластично, подчеркивая значительные слова особо заметными интонациями на тематическом «зерне», «ритма судьбы».

<sup>12</sup> Там же.

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепианное сопровождение. Вокальная партия (верхний став) исполняет текст: «все не - бо за - ли-то ог - ня - - ми,». Фортепианное сопровождение (нижние ставы) включает сложную ритмическую структуру с триолями и шестнадцатыми нотами. В конце фрагмента отмечено динамическое усиление *fff*.

Определенную выразительную функцию в гармоническом языке выполняет органнй пункт. Иногда он усиливает мрачный, статичный образ, а в кульминации, наоборот, играет активную роль в раскрытии драматического образа.

Следует затронуть, еще раз, вопрос о тембровой выразительности. Б.Асафьев считает «манеру фортепианной инструментовки одной из наиболее специфических черт Рахманинова»<sup>13</sup>. Подлинно оркестровое развитие дано в фортепианной партии романа «Судьба». Низкая медь слышится в отрывистых аккордах, которые сопровождают реплики «Судьбы». Картина праздника выдержана в светлых тонах (второй эпизод), и здесь, в основном слышатся струнные и флейта. В конце второго эпизода дан контраст, здесь происходит «перелом» в тембровом развитии музыкального материала: при появлении темы «судьбы» терция, звучащая, как бы, у кларнета, переходит в зловещую реплику у контрабасов, а затем в тему рока у валторны.

<sup>13</sup> Асафьев Б. «Избранные труды», АН. М., 1956 г.. Стр.362

The image displays two systems of a musical score. The first system features a vocal line in bass clef with the lyrics "чит: стук, стук, стук!.. Но-вый" and a piano accompaniment in bass clef with triplets and dynamic markings *ff* and *pp*. The second system features a vocal line in bass clef with the lyrics "друг к вам при- шел, го-товь-те ме- сто!" and a piano accompaniment in bass clef with triplets and dynamic markings *ff* and *p*. The tempo marking "Tempo I" is positioned above the second system.

В третьем эпизоде, *Grave*, напоминания о «судьбе» даны не только через характерные интонации, но и в суровом остинато у валторн.

Исполнение романса «Судьба» довольно сложно в ансамблевом отношении. Все кроется в важнейшем средстве драматизации романса, в его динамическом развитии интонационного комплекса. Это принцип влияния исходной интонации и гармонии, на дальнейшее развитие мелодической линии в романсе. Особенно нагляден этот принцип в развитии темы «ритма судьбы» в балладе «Судьба». Одна из важнейших особенностей, во многом связанная с интонационно-тематическим развитием в драматическом романсе – это умение дать «психологический подтекст»<sup>14</sup>. «Этот термин К.Станиславского можно применить и для определения психологического метода композитора. Подтекст, «второй план», «подводное течение» имеет

<sup>14</sup> Кандинский А. «С.В.Рахманинов», М., 1977 г. Стр.282

большое значение в раскрытии образов и идей многих романсов Рахманинова. Часто «подводное течение» уже с самого начала предreshает закономерности развития, и даже итог»<sup>15</sup>. Так, например, в балладе «Судьба» развитие «темы судьбы» через динамизацию-тембровую и гармоническую – этого своеобразного лейтмотива, – осуществляется «подводным течением», которое приводит к окончательному утверждению образа в конце романса. В порывистых драматических малых и крупных форм построения, речитативное начало, которое соединяет в себе и речевые, напевные, ораторские, пафосные элементы – становятся важным моментом драматургии и у вокалиста, и в партии фортепиано.

Психологическая наполненность образа диктует специфику выразительных средств. Пианист должен быть готов к исполнению романса в техническом, виртуозном плане, к разнообразию фактуры, приемов выразительных средств. Осмысление логического развития поможет пианисту и вокалисту выделить точки притяжения к ключевым моментам в музыкальном движении, усилить смысл слов певца, звучание, звук, наделенный символическим смыслом.

Одним из лучших произведений цикла опус 21 является **романс «Отрывок из А. Мюссе» op.21 №6 на русский перевод А.Апухтина.**

В нем соединилась глубина и сила драматического выражения со сжатостью и экономией средств. В романсе каждая деталь выразительно оправдана и весома.

Образ одиночества в ночи неоднократно возникает в романсах Рахманинова. В романсе «Отрывок из А. Мюссе» образ ночи связывается с состоянием гнетущего одиночества, мятущейся души страдающего героя. Рахманинов, видение картины мира, в неразрывной связи человека и природы, внутреннее переживание, решает несколько по-своему. Трагически глубоко дано отчаяние сильной личности, где протестующее мятежно звучит

---

<sup>15</sup> Асафьев Б. «Избранные труды» АН. М., 1956 г.. Стр.362

возглас героя: «О одиночество! О нищета!», – что, отнюдь, не предполагал текст А.Апухтина.

Образ трагического одиночества создается сопоставлением бурных взрывов страстного, протестующего чувства и жуткого оцепенения тишины и безмолвия. «Этот эмоциональный контраст выражен в чередовании патетических вокальных возгласов, сопровождаемых волнообразными пассажами фортепиано и речевых эпизодов с очень тонкой и детальной психологической нюансировкой»<sup>16</sup>.

Музыкально-поэтический образ, рождается с первых тактов романса. Здесь, во вступлении фортепианной партии достигается психологическое нагнетание, чтобы раскрыть нахлынувшее чувство героя. Вокальную партию образуют, разделенные паузами, но интонационно слитные фразы, которые поддерживаются разложенными гармониями в волнообразном движении партией фортепиано. В романсе мятежное драматическое настроение, патетические вокальные возгласы, даны как исходное.

**Allegro non tanto**

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система — фортепиано, вторая — вокальная партия с фортепиано. Темп: **Allegro non tanto**. Ключевая подпись: **Allegro non tanto**. Вокальные тексты: **Что так у - си - лен - но серд - це боль -**

<sup>16</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.. Стр.241

Человеческое чувство в музыке всегда ярче и полнее выражается через мелодию, и в романсе мелодическое и речитативное начало вокальной партии является господствующим, и воздействует на все компоненты его музыкальной речи. Мелодизмом насыщена и вся фортепианная фактура произведения. Отсюда ее и специфичность: певучесть фигураций, пассажей, аккомпанирующих голосов и подголосков. Концертмейстеру в первых двух строфах необходимо продумать исполнение сопровождения так, чтобы не заглушить певца, не мешать ему «дышать», «литься», каждый его звук должен не только прозвучать, но и дозвучать не заглушенным.

В среднем разделе появляются контрастные по настроению и музыкальному содержанию эпизоды, которые раскрывают сложную смену мыслей и переживаний героя.

«Чем я взволнован...?»

The image displays two systems of a musical score. The first system features a vocal line in treble clef with a forte (*ff*) dynamic and piano accompaniment in grand staff with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are "Чем я взвол - но - ван, ис - пу - ган в но -". The second system continues the vocal line with a piano (*p*) dynamic and piano accompaniment with a diminuendo (*dim.*) dynamic. The lyrics are "чи? Стук - ну - ла".

Весьма типична для зрелого вокального стиля Рахманинова – непрерывно развивающаяся музыкальная форма романса – простая трехчастная с репризой. Слитность ее достигается интонационным родством различных мелодических построений: начальные фразы всех трех частей. «Единство музыкальной формы достигается также и гибкостью модуляционного плана, частой сменой разнохарактерных эпизодов и фактуры. Благодаря этому середина носит незавершенный характер и воспринимается как подготовка репризы»<sup>17</sup>.

В средней части, со слов «стукнула дверь, застонав и заноя», – напевно-ариозная мелодия вокальной партии сменяется речитативным изложением. Рахманинов использует хроматизмы, «стонущие» интонации, а главное – ритмику, как будто отражающую порывистость взволнованной речи. Следует обратить внимание на появление триолей в вокальной и фортепианной партиях *«roso accel.»*, они как символ загадочности таинства ночи, несут функцию психологического подтекста. Эта деталь фактуры предоставляет

<sup>17</sup> Кандинский А. «С.В.Рахманинов», М., 1977 г.. Стр.226

исполнителям материал для осмысливания и воплощения музыкального образа.

*poco accel.*  
дверь, за - сто - нав и за - но - я...

*pp*

*cresc.*  
Гас - ну - щей лам - пы бле - сну - ли лу - чи...

*cresc.* *mf*

Как неожиданный порыв светлого и восторженного чувства надежды, звучит восклицание, подчеркнутое мажорным трезвучием VI ступени:

«Боже мой!»

Бо - - - же мой!

*f* *dim.*

*pp parlando*

Дух мне в гру - ди за - хва -

Рахманинов за счет сквозного развития фортепианной партии достигает здесь внушительного психологического нагнетания, дает возможность замолчать певцу, чтобы раскрыть нахлынувшее чувство в всплеске и резком динамическом спаде фортепианной интерлюдии.

Состояние смутной тревоги и напряженного ожидания превосходно выражено и в повторности однотонных мелодических фраз:

«Кто-то зовет меня».

Темпо I

ти - ло! Кто-то зо

вет ме - ня, шеп - чет у -

«В уныло щемящем звучании боя часов, повторенного двенадцать раз у фортепиано *фа #* второй октавы, и в нисходящем движении басов, звучащем как удаляющиеся тихие шаги»<sup>18</sup>.

The musical score consists of two systems. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a fermata on a whole note, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a descending bass line and a melody in the right hand. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "ны - ло... Кто - то во - шел..." and "Мо - я кель - я пус - та,".

В романсе мы слышим и находим яркость сценического представления изобразительного момента. Романс открыт, разомкнут к будущему, он ждет, как бы, продолжения. Глубочайшая поглощенность Рахманиновым фортепианной музыкой, раскрыла перед ним все новые возможности рояля. Инструмент в романсе «Отрывок из А.Мюссе» предоставляет огромную полноту самовыражения.

Рояль вырастает в богатстве звуковых красок. Зловещая середина романса страшна по своему замыслу – как темное воинство безумства. В сущности, борьба уже закончилась, жизнь сломлена. Мажор, который звучит, возникает как воспоминание. Безумие «происходит» в музыке как реальное событие, которое мы слышим и в стоне хлопающей двери, завывающей метели, и в шепоте смерти.

<sup>18</sup> Там же.

В романсе семь раз меняется характер фортепианного сопровождения от самозначимости каждого эпизода, от художественного мышления к образному строю композиций.

Двенадцать ударов *фа #* имитирующие одинокий, мрачный и таинственный бой часов – это отсчет времени. Отсчет времени закончился – земная жизнь свершилась и оборвалась. Наступает глубокое молчание у вокалиста – осязаемое как страх одиночества и тишины.

Концентрированное выражение мятежного протеста определило здесь сквозное динамическое развитие в двух первых частях с кульминацией в каждой из них. Третья часть представляет собой трагический вывод. В романсе «Отрывок из А.Мюссе» – это возвращение к исходному образу на высшем кульминационном уровне, в репризе-коде, на основном звуке тональности *фа-диез минор*. «Лишь четырехтактный предъикт от слов «Моя келья пуста...» и прочное установление основной тональности в репризе-коде, придают целому необходимую законченность»<sup>19</sup>. Фактура фортепианного сопровождения чутко отзывается на все оттенки вокальной декламации, подчеркивая безнадежность и уныние.

нет ни-ко-го, э-то пол-ночь про-би-ло...

Драматическая кульминация наступает в вокальной партии на слова:

*«О одиночество, о нищета!»*

<sup>19</sup> Там же.

В этом трагическом возгласе, как заметил Б.Асафьев: «звучали надрыв и вопль, понятные окружающей среде» и «этим своим порывом, композитор инстинктивно отвечал наболевшему чувству»<sup>20</sup>.

The musical score is written in F# major and 12/8 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a forte (f) dynamic, followed by a mezzo-forte (mf) section. The piano accompaniment is marked mf. The second system continues the vocal line with a dim. marking. The piano accompaniment also has a dim. marking. The third system shows the vocal line ending with a fermata. The piano accompaniment ends with a fortissimo (ff) and appassionato marking. The lyrics are: "О о - ди - но - че - ство, о ни - ще - та!".

И эта же кульминация, как это бывает в романсах Рахманинова, приходится на фортепианное заключение. В нем объединены все наиболее существенные и яркие моменты музыкального содержания произведения: интонации главной темы, мажорный «сдвиг» из среднего раздела романса. «Второе появление ре-мажорного трезвучия и здесь производит впечатление «луча света», внезапно проникшего в ночную, насыщенную трагизмом атмосферу»<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Асафьев Б. «Избранные труды», АН. М., 1956 г..Стр.364

<sup>21</sup> Кандинский А. «С.В.Рахманинов», М., 1977 г.. Стр.226

Соприкасаясь с таким шедевром, как романс «Отрывок из А.Мюссе» понимаешь, что музыка Рахманинова, раскрытие им поэтического образа отличаются глубокой человечностью, жизненной правдивостью в воплощении человеческого чувства. Главное для исполнителей, ансамблистов – это проникновение во внутренний мир романса.

Исполнение романса требует от певца лирико-драматических способностей. Для полного раскрытия поэтического содержания, необходимо выявить их декламационно-выразительные возможности.

А от пианиста – совершенного владения всеми ресурсами фортепиано и техники. Фортепианной фактуре романса свойственен грандиозный размах, мощные аккорды, каскад виртуозных пассажей, певучая кантилена. Специфическая особенность фортепианной звучности – оркестральность. Ритмический «пульс» поддерживает кантилену в «воздухе», явно или тайно сопровождает ее в любом «полете», органично распределяет свет и тени,

элементы нюансировки. При исполнении романсов Рахманинова перед исполнителем, пианистом, возникает и другая задача, которую нельзя обойти – задача левой руки. О левой руке обычно думают меньше, и, может быть, поэтому она сильно отстает в своем развитии, что образует серьезное препятствие моторно-техническому совершенствованию исполнения. На примере романса «Отрывок из А.Мюссе», мы видим какие технические задачи заложены в басовой партии левой руки: аккордовый и фигуральный характер, скачки, изобразительный элемент, гармонический. «У пианиста-справедливо говорила Ванда Ландовская – должны быть «две правых руки»»<sup>22</sup>. Нужно уделить этой проблеме соответствующее внимание. Но, необходимо помнить, что при исполнении звуков в левой руке ухо работает еще более чутко.

Яркая особенность романса приближают его к типу драматической вокальной сцены. Сам С.В.Рахманинов признавал исполнение романса «Отрывок из А.Мюссе»: «одним из труднейших для исполнения»<sup>23</sup>.

Как вспоминает К.Г.Держинская – певица, солистка Большого театра, – ее встреча с Рахманиновым и исполнение ему романсов «Здесь хорошо...», «Христос воскрес», «Весенние воды», «Отрывок из А.Мюссе», закончилось похвалой самого Рахманинова, особенно за исполнение романса «Отрывок из А.Мюссе». «Душевно благодарю Ксению Георгиевну за великолепное исполнение этого романса»<sup>24</sup>, вот что написал Рахманинов на обложке романса. Слово Рахманинова, его надпись – это «талисман», с которым Держинская вступила на путь профессиональной певицы. Этот «талисман» привел ее в московский Большой театр, где она пела на одной сцене с Собиновым и Шаляпиным.

Настроениям тоски и одиночества в весенние месяцы 1902 года, Рахманинов противопоставляет два основных типа произведений, характерных для вокальной лирики композитора, в которых раскрыты образы

---

<sup>22</sup> Ландовская В. «История фортепианного искусства», М., 1971 г.. Стр.156

<sup>23</sup> Оссовский А. «Рахманинов», М., 1961 г.. Т.1 Стр.412

<sup>24</sup> Там же.

вечно прекрасной и гармоничной природы. Если в ранний период это «Утро», «Островок», то здесь Рахманинов проявляет себя как музыкальный пейзажист, создав целую серию картин природы: «Сирень» и «Здесь хорошо...». К ним относятся светлые, созерцательные пейзажно-лирические зарисовки, краткие, лаконичные по объему и манере письма.

С первых звуков этих романсов ощутимо движение в сторону индивидуального музыкального решения. Общий характер импровизационного течения музыкальной речи явно преобладает над контрастами. Темы оплавлены в непрерывный поэтический поток, патетическое и лирическое сменяют друг друга. Стиль Рахманинова уже здесь имеет свои индивидуальные приметы: чуткую интонацию музыкальной речи, мелодическое начало, на которое всегда опирается мысль, особую одухотворенность пианизма. Наивная чистота образов трогает нас, как музыкальный отпечаток его ранней юности, как голос гения.

Музыкальный образ в романсах дан гораздо более емким, богатым и содержательным, чем положенные в основу стихи Е.Бекетовой и Г.Галиной. Для композитора важным оказалось «то невысказанное, и до конца невыразимое, что может быть скорее угадано и воспринято внутренним чувством, нежели прочитано в стихотворных строках. Единство и выдержанность основного эмоционального тона сочетается в музыке обоих рахманиновских романсов с необычайно тонкой психологической нюансировкой»<sup>25</sup>. Один душевный момент, одно состояние передается композитором во множестве градаций и оттенков, благодаря чему лирическое чувство приобретает «особо трепетный, вибрирующий характер»<sup>26</sup>. Б.Асафьев обратил внимание, что «Романсы Рахманинова, подобные «Сирени», «У моего окна...», хотя и не являлись исповеданием символизма, в действительности были выражением атмосферы новой,

---

<sup>25</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.. Стр.238

<sup>26</sup> Асафьев Б. «Воспоминания о Рахманинове», т. 2, М., 1961 г.. Стр.358

тончайшей (но не утонченную модернистски) душевности и касанием музыки русской природы»<sup>27</sup>.

### «Сирень» ор. 21 №5 Слова Е.Бекетовой.

«Романс «Сирень» воспринимается иногда, как своего рода, эмблема рахманиновской светлой «весенней» лирики. И действительно, музыка его отличается особой благоуханной свежестью и поэтичностью выражения»<sup>28</sup>. Вся музыкальная ткань распевна и мелодична. Исходным моментом служит ровная, струящаяся фигурация аккомпанемента, напоминающая легкий весенний ветерок, колышущий ветви цветущих кустов. Постепенно и органично развиваясь, выразительная фигурация фортепиано, будучи очень прихотливой и чистой по фортепианному языку, исподволь готовит появление солирующего голоса. Вокальная мелодия «как бы ответвляется от остигатного рисунка сопровождения, причем первые ее фразы, построенные на бесполутоновых трихордных интонациях, звучат так же ясно и безмятежно не нарушая разлитого в природе покоя»<sup>29</sup>. Ощущение покоя возникает и благодаря пентатоновой окраске: *ля-бемоль, си-бемоль, до, ми-бемоль, фа*.

**Allegretto** *p* *sempre tranquillo*

По - ут - ру, на за - ре,

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.. Стр.238

<sup>29</sup> Кандинский А. «С.Рахманинов», М., 1977 г.. Стр.220

по ро - си - стой тра - ве я пой - ду све - жим ут - ром ды -

*mf cantabile* *colla parte* *poco ten.*

В дальнейшем, по мере развития, Рахманинов выходит за рамки пентатоники. Небольшая постлюдия вводит нас во вторую половину романса, где появляются более острые, выразительные акценты и широкая, теплая мелодическая фраза:

«В жизни счастье одно  
мне найти суждено».

В жиз - ни сча - стье од - но мне най - ти су - жде

*f* *mf*

Краткое отклонение, изменение фортепианной фактуры и мелодического рисунка вокальной партии, поддержанное «красивыми инструментальными подголосками, мягким поворотом в тональность II ступени си-бемоль минора», говорит: «И то счастье в сирени живет»;

но, и то сча-стье в си-ре - ни жи - вет; на зе - ле - ных вет -

*p* *rall.* *pp*

*p colla parte* *pp*

И вновь появляется легкость и пианистическая пластика. Virtuозное владение материалом и грация, с которой написан романс «Сирень» – одно из вокальных чудес Рахманинова, «драгоценная жемчужина рахманиновской лирики»<sup>30</sup>. Кажется, пианизм здесь рождается от соотнесения рук с клавиатурой. Фортепианные фигуры, как бы, точно следуют за строением пальцев, образуя тончайшее пианистическое кружево.

Композитор сохраняет лишь тональность, но значительно обновляет репризу. Романс написан в простой двухчастной форме с репризой. Сама мелодия вокальной партии обновлена: появляются широкие интервалы, острое задержание в кульминации. Щемящая хроматическая интонация в заключительной кульминационной фразе:

«... мое бедное счастье цветет»

вях, на ду - ши - стых ки - стях мо е

*f*

<sup>30</sup> Там же.

бед - но - е сча - стье цве - тет.

«передает скрытое и лишь мимолетно прорывающее наружу чувство горечи и печали»<sup>31</sup>.

Светло, кристально чисто и опять «свежо звучит у рояля диатоническая мелодия и прежняя пентатонная фигурация завершает романс»<sup>32</sup>.

Надо было так любить и понимать молодость, иметь в себе самом неисчерпаемый запас любви и свежести, чтобы так почувствовать девичье, весеннее настроение. Рахманинов очень любил играть транскрипцию для фортепиано своего поэтического романса «Сирень». Как вспоминает Мария Гай – испанская певица: «Играл так, что рояль пел под его волшебными пальцами. Ни одной певице, исполнявшей этот нежный, женственный романс, – а их было много, и хороших, – не удавалось его спеть так, как играл-пел Рахманинов. Казалось – вам слышится девичий голос, поющий трогательный рассказ о весне, о грезах...»<sup>33</sup>.

Несколько слов из истории...

«Сенар» – вилла Рахманинова в Швейцарии. Лишь одним напоминала эта усадьба старую «Ивановку»: кустом белой сирени. Когда-то ее сам Рахманинов привез в глиняном горшке из России, а сейчас сирень пышно и широко разрослась, прижилась и напоминает о том, что любили раньше. В Москве, на одном из конкурсов, на эстраду был подан большой куст цветущей белой сирени. С тех пор ни один из концертов Рахманинова не

<sup>31</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.. Стр.239

<sup>32</sup> Кандинский А. «С.Рахманинов», М., 1977 г.. Стр.221

<sup>33</sup> Прибыткова З. «Воспоминания о Рахманинове», М., 1961 г.. Т.2 Стр.72

обходился без этого подношения. Затем сирень начали присылать по большим праздникам на квартиру Рахманинова, и в день его рождения. Никогда таинственная поклонница не обнаруживала себя, ее скромное и полное достоинства поклонение отвечало характеру и вкусам Рахманинова. Когда Сергей Васильевич узнал имя своей поклонницы, Феклы Яковлевны Руссо, он отнесся к ней с большим уважением и вниманием, и называл ее «белой сиренью». Когда Рахманинов сочинил свои «Колокола», он получил бювар с нотной бумагой. Когда в Москве, в первый раз, исполнялись «Колокола», Рахманинову был поднесен дирижерский пульт украшенный сиренью и дирижерская палочка из слоновой кости, на ручке которой была вырезана миниатюрная ветка сирени. Рахманинов подарил Ф.Я.Руссо свою рукопись эскизов поэмы «Колокола», на обложке написано «Б.С. от С.Рахманинова. 1914 год Москва».

Но Рахманиновы покидают Европу, и все заботы Сергея Васильевича сосредоточились на кусте сирени. «А белая сирень тут прижилась, – задумчиво сказал Рахманинов, – на старости лет я понял жизнь – это затянувшееся прощание со всем, что любил»<sup>34</sup>.

С трепетом в сердце вспоминает и воссоздает жизнь, музыкальную действительность, моменты истории жизни С.В.Рахманинова, его секретарь З.А.Прибыткова, которая несколько лет прожила в Ташкенте, на нашей доброй, солнечной, благодатной узбекской земле. В Ташкенте в 1952 году Прибыткова написала очерк «С.В.Рахманинов в Петербурге-Петрограде»<sup>35</sup> по данным своего «Рабочего дневника».

Ирина Федоровна Шаляпина – дочь знаменитого певца, Федора Ивановича Шаляпина, вспоминает и пишет: «Я бесконечно благодарна молодому и талантливому пианисту Вэну Клайберну за то, что он посадил на могиле Рахманинова куст сирени, привезенный им из России.

---

<sup>34</sup> Нагибин Ю. «Рахманинов» журнал «Октябрь» 1976 г.. ноябрь. Стр.59

<sup>35</sup> Прибыткова З. «Воспоминания о Рахманинове», М., 1961 г.. Т.2 Стр.59

Пусть цветет он пышным цветом и напоминает всем о русской земле, которая родила неповторимого музыканта»<sup>36</sup>.

Тон музыкального высказывания романса «Сирень», редкостная мелодическая рельефность каждой интонации, где каждый интонационный изгиб выражает психологически утонченное чувство, воспринимается, как главное качество самой музыки. Слушая и исполняя романс приходят мысли и размышления о Музыке. «Музыка – искусство звука. Она не дает видимых образов, не говорит словами. Она говорит только звуками»<sup>37</sup>. Каждый пианист обладает своей индивидуальной звуковой палитрой. Различие, разнообразие звуковой картины у разных исполнителей бесконечно в связи с различием их индивидуальностей. И все же, ни один пианист не может обладать красивым певучим звуком, если слух его не улавливает всей доступной протяженности звука, вплоть до его последнего затухания. Художественный замысел, фортепианная фактура требует от пианиста огромной работы в романсе над продолжительностью звука, нюансировки в мелодических линиях, в ее богатстве и гибкости, полной согласованности работы пальцев и руки, с требованиями слуха и звуковым замыслом. Здесь очень подходят слова, сказанные Г.Нейгаузом: «Звук должен быть закутан в тишину, звук должен покоиться в тишине, как драгоценный камень в бархатной шкатулке»<sup>38</sup>.

### **Романс «Здесь хорошо...» op.21 №7.**

Романс «Здесь хорошо...» op.21 №7. на слова Г.Галиной принадлежит к выдающимся образцам светло-созерцательных произведений Рахманинова. В этом романсе мы находим характерную для зрелого романтического стиля композитора «текучесть музыкального развития, продолжающая особую цельность формы, ее внутреннюю нерасчлененность»<sup>39</sup>. Романс построен на

---

<sup>36</sup> Шаляпина И.Ф. «Воспоминания о Рахманинове», М., 1961 г.. Т.2 Стр.195

<sup>37</sup> Нейгауз Г. «О звуке», М., 1961 г.. Стр.71

<sup>38</sup> Нейгауз Г. «О звуке», М., 1961 г.. Стр.101

<sup>39</sup> Кандинский А. «С.Рахманинов», М., 1977 г.. Стр.222

«одном дыхании». Непрерывность музыки в гибком сплетении мелодических фраз голоса и фортепиано, в пластичных гармонических и ладотональных переходах.

Мелодия романса рождается из начальной вокальной фразы, интонации, приходящейся на заглавные слова текста: «Здесь хорошо...».

Moderato *p dolce ed espress.*

Здесь хо - ро - шо... Взгля - ни,

*pp*

Мерно покачивающаяся триольная фигура сопровождения создает общий фон. Начальная фраза голоса – тихий, затаенный восторг, особенно рельефно выделяется за счет звучания в высоком регистре, после чего мелодическая линия плавно спускается. Ее мелодико-ритмические очертания – это ровное движение вверх трех восьмых по терциям, остановка и небольшой спуск вниз. Этому нисходящему движению противопоставляется постепенный подъем во второй строфе посредством цепи секвенций, построенных на той же мелодической фразе. Фортепианная фактура здесь уплотняется, звучность становится более полной и насыщенной.

*poco ten.*

дей... здесь ти-ши - на... здесь толь-ко бог да

Нарастающей экспрессии способствует появление самостоятельного мелодического голоса у фортепиано, контрапунктирующего вокальной партии.

Однако в момент высотной кульминации динамика внезапно падает и заключительная фраза голоса, словно повисает в воздухе, исполняется пианиссимо (*pianissimo*). Это тихое, глубоко затаенное чувство. «Таким приемом Рахманинов достигает необыкновенно чарующего выразительного эффекта, гораздо тоньше оттеняя эту кульминационную фразу, чем если бы она прозвучала открыто и ярко»<sup>40</sup>.

Впечатление непрерывности течения музыки способствует однотипность фортепианной фактуры, отсутствие цезур и стремление избежать тоники. Тембровому развитию вокальной партии помогает и фортепианная «инструментовка». Это одно из специфических черт Рахманинова – динамичность, активизация, обрастание добавочными голосами партии сопровождения.

Ю.Келдыш также обращает внимание на то, что «можно было бы усмотреть известное нарушение строгих правил музыкальной декламации в том, что как раз на словах «Здесь нет людей..., здесь тишина...» музыка становится более оживленной и наполненной по выражению. Но это вызвано не случайной небрежностью или просчетом, а сознательным авторским замыслом. Рахманинову важно было достигнуть последовательного,

<sup>40</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.. Стр.239

непрерывного музыкального развития, выделив основные «ударные» фразы текста, и ради этого он готов был пожертвовать отдельными образно-поэтическими деталями»<sup>41</sup>.

Непрерывности течения способствуют неоднократно вводимые композитором доминантовые и субдоминантовые гармонии к побочным ступеням лада, создавая видимость отклонения в разные тональности. «Плагальная каденция с квинтсектаккордом II ступени в гармоническом *ми-мажоре*: «белеют облака».

В кульминации «Да ты, мечта моя!» автентическая каденция в *фа-диез миноре*».

Такое разнообразие тональных красок имеет большое значение для изображения пейзажно-колористических красок, а также, и для обогащения лирико-психологического содержания романса. Поющая фортепианная ткань готовит, возвещает мелодический взлет на *pianissimo, tenuto*, как что-то

<sup>41</sup> Там же.

«божественное» и запечатленное в звуках. Пространство, в котором оно существует, соединило в себе две стихии: субъективное и объективное. Восторг перед совершенством творения, бездонность синевы неба, в котором духовная красота находит свое чувственное воплощение. Восторг испытываешь и перед рахманиновской музыкой. Она царит над миром и светит во мгле, полна чистотой колорита, легкостью дыхания, прозрачностью воздуха. Здесь – хорошо! Перед нами образ раскрывшейся души, растворившейся в блаженстве. «Как хорошо он (Рахманинов) слышит тишину, – метко определил Репин»<sup>42</sup>.

После модуляции в минорную параллель *fis-moll*, основная тональность восстанавливается в фортепианном заключении, «которое воспринимается как реприза трехчастной формы, хотя тематически оно и не совпадает с первым построением»<sup>43</sup>.

Аккорды в фортепианной партии светлые и неземные, это «указывающий перст», который повелевает композитору служить таинству

<sup>42</sup> Оссовский «Воспоминания о Рахманинове», т. 2. М., 1966 г.. Стр.359

<sup>43</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.. Стр.239

призвания и внимать «священному духу жизни»<sup>44</sup>. Кажется лишь поэзия вправе звучать рядом с этой музыкой:

*«Служенье муз не терпит суеты,  
Прекрасное должно быть величаво».*

*/А.С.Пушкин/.*

Поэзия и музыка, которая слышится в романсе «Здесь хорошо...», ближе всего по строю к Оде.

Очень сложна в звуковом плане роль фортепианной партии. Пианисту важно добиться здесь идеального *legato* – плавного и певучего, ровного звучания. Фортепианная партия требует повышенный слуховой контроль, необходимое туше, непрерывность движущихся триолей на протяжении больших отрезков музыкального развития. Аккорды в фортепианном заключении, их рисунок нужно рассматривать как рахманиновские разложенные аккорды с добавлением проходящих и вспомогательных звуков, они представляют собой как бы «текущую гармонию». Пианист словно разливает тихий свет, исполняя и интонируя, нежную, трепетно-мечтательную мелодию. Большое значение здесь имеет подача каждого мотива, передача чувства величайшего спокойствия и светлого созерцания. Пианист должен найти в себе способность, в воздушно-тембровой атмосфере, отразить специфику и динамические соотношения между пластами фактуры.

Исполнение романса «Здесь хорошо...» предъявляет к ансамблистам высокие художественные и исполнительские требования. Создавая свою собственную исполнительскую концепцию, они опираются на традиции, опыт и ремарки самого композитора, на исполнительские интерпретации. И в этом направлении перед музыкантами открываются широкие горизонты, пробуждающие пытлившую мысль и новые исполнительские версии.

Рахманинов принадлежал к той группе художников, для которых вся творческая деятельность и самое их существование, было неотрывными от

---

<sup>44</sup> Асафьев Б. «Воспоминания о Рахманинове», т. 2. М., 1966 г.. Стр.360

народа, и жизни страны. Годы 1906-1910 были для Рахманинова периодом напряженных творческих исканий, глубоких и сосредоточенных раздумий над путями собственного творчества. Заметные изменения происходят в характере его музыки, которая становится более суровой и строгой по колориту, порой приобретает черты сдержанной самоуглубленности. «И в то же время в ней обостряются эмоциональные контрасты, большой силы выражения достигает драматически конфликтное начало»<sup>45</sup>.

В печати отмечалось: «Какой-то перелом чувствуется у автора! Намечаются новые черты, которые еще не выявились в своей красоте. Дальнейшее творчество покажет, может быть, новый фазис художника»<sup>46</sup>.

Созданию крупных, капитальных произведений Рахманинова, как фортепианная соната *d-moll*, третий фортепианный концерт, предшествовала группа романсов, объединенных в ор. 26. Некоторые стилистические особенности этого цикла связаны с оперными исканиями композитора того же периода, что проявляется в особом внимании к вопросам вокальной декламации. Очень драматична группа романсов со сдержанным, суровым драматизмом. Их отмечает настроение скорбного раздумья, что не исключает остроты в развитии трагических образов.

Некоторые из Пятнадцати романсов ор. 26 носят характер драматического монолога с детальным воспроизведением выразительных оттенков словесного текста в вокальной партии. Таким является **романс «Мы отдохнем» ор.26 №3 на слова заключительного монолога Сони из чеховского «Дяди Вани»**. Этот пример особенно показателен тем, что композитор использует здесь прозаический текст, – прием, для того времени необычный в камерно-вокальном жанре. А.Чехов тонко подмечает особенность человеческого характера, психики в национальном её преломлении, связующую такие, казалось бы, далекие сферы: лирику и драматизм.

---

<sup>45</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.. Стр.330

<sup>46</sup> Кашкин Н.С. «С.В.Рахманинов», «Русское слово», 1909 г.. 9 янв..

Проведение темы поручено партии фортепиано, хотя затем инициатива всецело переходит к солисту. В фортепианном сопровождении в дальнейшем варьируется не вся тема, а только первое ее построение. Концертмейстеру необходимо показать не только последовательную цепь видоизменений первоначальной основы, сколько нечто вроде свободного фантазирования на заданную тему. Это подчеркивается тональными сдвигами, в отдаленные от основной тональности строя, полнозвучной, гармонически насыщенной фортепианной фактурой. Развитие темы образует самостоятельную двухчастную форму.

Партия голоса, в начале романса, «чисто-речитативная по своему складу, затем приобретает известную распевность, однако все экспрессивные и смысловые цезуры словесного текста строго выдержаны на всем ее протяжении»<sup>47</sup>.

**Lento** ♩=48

Мы от-дох-нем! Мы у-слы-шим

Господствующее безнадежно мрачное настроение, подчеркиваемое тяжелыми «колокольными» звучаниями у фортепиано, не совсем соответствует просветленно-скорбному лиризму вокальной партии.

Особую лирическую выразительность достигает вокальная партия на словах:

*«И наша жизнь станет тихою,  
нежною, сладкую, как ласка».*

<sup>47</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.. Стр.301

**Tempo I**

и на-ша жизнь ста-нет ти - хо - ю, неж - но - ю, слад - ко - ю, как

Ансамблистам необходимо обратить внимание на драматический подтекст монолога. Обращает на себя «внимание и динамическая одноплановость» звучания; на протяжении всей второй части выдерживается тихая звучность с колебаниями оттенков от *p* до *pp*, и только в двух тактах появляется мгновенно угасающий нюанс  $\text{mf}$ . Существенную выразительную роль играет короткая ритмическая фигура из триолей на слабой доле (репетиция на звуке *re*). Создаваемая пианистом, таким образом, «перебойная» ритмическая пульсация, вносит элемент скрытой трепетной взволнованности и беспокойства.

Казалось бы, все предвещает прекрасную, безоблачную жизнь героев, но в конце монолога на ключевую фразу «Мы отдохнем», вместо ожидаемого мажора, звучит аккорд III минорный ступени, как бы перечеркивая все светлые надежды на будущую жизнь. Мятёжный порыв в вокальной и фортепианной партиях, как бы, скован. Роль вывода играет короткое фортепианное заключение. Пианисту очень внимательно и трепетно нужно найти нужное туше в угасающих «колокольных» звонах правой руки, и в необычном заключении романса, с ходом верхнего голоса на малую секунду *g-fis*, должны прозвучать выразительные квинты с скорбно-щемящем оттенком в басу. Эта концовка создает впечатление робкого, остающегося безответного вопроса на фоне звучания и ритма траурного шествия, отдаленного и недосказанного.

ла - ска. Я ве - ру - ю,

ве - ру - ю... Мы от -дох - нем... Мы от -дох -

нем...

*pp* *p* *mf* *cresc.* *dim.* *mf* *dim.* *pp* *mf dim.*

*Ped.*

Большой художественной цельностью отличается проникнутый гневным обличительным пафосом романс «Христос воскрес» ор. 26 №6 на стихотворение Д.Мережковского. «Музыка его впечатляет суровым драматизмом, мужественностью тона»<sup>48</sup>. Стихотворение Мережковского переосмыслено композитором, «с него снят присущий ему оттенок надрывности. Романс «Христос воскрес» принадлежит к одному из самых

<sup>48</sup> Там же.

драматичных монологов Рахманинова: обличение мира, залитого «кровью и слезами»<sup>49</sup>.

Зловеще, страшно, по своему замыслу, звучит вступление фортепианной партии. Тяжелый, размеренный ритм сопровождения придает драматической экспрессии сдержанный, внутренне собранный характер. Концертмейстер должен выделить и показать, как возникают два коротких стона на остановившихся аккордах в басовом регистре. Страстность протестующего чувства сочетается здесь со строгой, величавой эпичностью. Ю.Келдыш подчеркивает: «интонация старинного русского распева не столь характерным для Рахманинова секундным «раскачиванием» мелодии, служит зерном, из которого вырастает фортепианная партия»<sup>50</sup>.

Moderato ♩=58

The image shows a musical score for the piano introduction of Rachmaninoff's 'The Bells'. It is in 3/2 time, marked 'Moderato' with a tempo of ♩=58. The score is written for piano and consists of two systems. The first system shows the piano part with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a crescendo leading to *p* (piano). The second system continues the piano part with a dynamic marking of *mf* and a crescendo leading to *p*. The piano part features a heavy, slow-moving accompaniment with a prominent bass line. The vocal line is represented by a treble clef staff with a whole rest, indicating that the singer is silent during this introduction.

Роль поэта взял на себя солист, где мы слышим дар рахманиновского интимного поэтического переживания:

*«Христос воскрес! –*

*Поют во храме».*

Кровь стынет от этого возгласа на резкой смене динамики: *mf*, *p*, на фоне вступления фортепиано.

<sup>49</sup> Там же.

<sup>50</sup> Там же.

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепиано. Вокальная партия начинается с паузы, затем поет: "Хрис-тосвос-крес!" (динамикой *mf*), "по-ют во хра-ме;" (динамикой *p*), "но груст-но" (динамикой *mf*). Фортепиано сопровождает с динамикой *p*, *mf* и *pp*.

Динамизируясь, вокальная партия приобретает черты аффектированной декламационности *Meno mosso f*:

«Мир полон кровью и слезами»

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепиано. Вокальная партия поет: "мне..." (динамикой *p*), "ду ша мол-чит." (динамикой *p*), "Мир по-лон кровь-ю и сле" (динамикой *f*, темп *Meno mosso*). Фортепиано сопровождает с динамикой *mf*, *cresc.* и *f*.

Исполнителю вокальной партии здесь необходимо обратить внимание на соединение певучести и речевой выразительности. Взволнованная музыкальная речь Рахманинова в романсах всегда остается мелодической.

Важным средством драматизации романса является гармония, фактура фортепианного изложения и его строение. На словах «Мир полон...» меняется фортепианное сопровождение. Здесь, в драматическом центре первой части пианист должен отчетливо дифференцировать два плана, постоянно чередующихся между собой: драматическое повествование в котором сопровождение, с аккордовой поступью следует за всеми изгибами словесного текста в правой руке и неизменным рефреном в басу, выдержанными, тяжелыми и гулкими басами.

за - ми, и э - тот гимн пред ал - та - ря - ми так о - скор - би - тель - но зву

В основе романса лежит трехчастная форма, ее можно определить как строфическую с рефреном. Видимо, наличие рефрена, наиболее важного в содержании романса, и послужило причиной возникновения строфической формы, и в этом явлении участвуют мелодия и метроритм. Сквозное динамическое развитие в двух первых частях с местной кульминацией в каждой из них.

Шепот солиста на *pp*, на фоне триолей порывистых, с пульсирующим ритмом, органного пункта, на рефрене: «Когда б он был меж нас»

чит.

Ког - да б он был меж нас и ви - дел,

*cresc.*  
че - го до - стиг наш слав - ный век, как

*un poco cresc.*  
*mf*

приводит к бурной, стремительной кульминации в середине романса. Здесь концертмейстер непосредственно, без остановки приводит солиста, с рахманиновскими энергично акцентированными, поступательными ритмами к патетическим, восклицательным фразам на *ff* на *Piu vivo*.

Следует затронуть и тембровую выразительность фортепианной партии. Подлинно оркестровое развитие дано у фортепиано: душевный стон, рефрен – это реплика у контрабасов и фагота; плотные уступчатые аккорды в восходящем и нисходящем движении на фоне низкой меди, патетичность образа – это тутти оркестра. Пианисту, концертмейстеру необходимо найти в своем исполнении характерную рахманиновскую большую интонационно-выразительную насыщенность аккомпанемента.

«Как брата брат возненавидел,  
Как опозорен человек...!».

**Più vivo**

*cresc.*  
бра-та брат воз-не-на-ви-дел, как о-по-зо-рен че-ло-век,

*p* *cresc.* *f* *ff*

Шорох ужаса, хаос, ложь и предательство, проносающиеся над миром с одной стороны жизни и всепрощение с другой, надежда, появление

призрачного мажора в доминантовой группе аккордов – вот это весь итог философской и музыкальной концепции романса.

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line has the lyrics "он за-ры - дал!". Above the vocal line are dynamic markings: *cresc.*, *<*, and *ff dim.*. The piano accompaniment has dynamic markings *ff* and *mf*. The second system also has a vocal line (which is mostly empty) and a piano accompaniment. The piano accompaniment has dynamic markings *f*, *p*, *riten.*, *perdendo*, and *pp*. There are also triplets and other musical notations in the piano part.

Хочется также подчеркнуть, что переосмысливая текст первоисточника, Рахманинов в романсе раскрыл волновавшую его тему ярче и трагичнее. Он превратил финал романса не в бездейственную и болезненную неудовлетворенность, а в мятежный и протестующий возглас героя.

Ансамблистам необходимо почувствовать силу психологического и философского момента романса, единый порыв в сострадании.

Тонкостью психологической нюансировки, взволнованностью рахманиновской лирики отличается романс **op. 26 №2** на слова Тютчева «**Все отнял у меня...**». Здесь Рахманинов стремится «к углублению и концентрации выразительности при внешней сдержанности и лаконизме средств»<sup>51</sup>. В основе романса «Все отнял у меня...» лежит краткое, но насыщенное драматизмом стихотворение состоящее всего из одного

<sup>51</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.. Стр.304

четверостишия. Умение поэта «сказать многое в немногом» удалось достигнуть и Рахманинову. В музыке нет ничего лишнего, каждый штрих взвешен.

Краткое, сжатое фортепианное вступление, с восходящим хроматическим нагнетанием в октаву, вводит нас в трагическое состояние героя. Трагическая кульминация ощущается уже в самом начале романса, в вокальной партии *agitato* на *f*:

«Все отнял у меня казнящий бог...».

Tempo moderato ♩=96 *f* *agitato*

Все от - нял у ме -

Подготавливая для вокалиста эмоциональный фон, фортепианная партия в дальнейшем достигает разнообразия выразительных оттенков: сменами темпа, стремительными динамическими гармониями в волнообразном движении, плотными аккордами на фоне «взлетающего» непрерывного движения.

ня каз - ня - щий бог - - - здо -

ровь - е, си - лу во - ли, воз - дух,

*poco acceler. cresc.* *f* *ritenuto*

Концертмейстеру, важно достигнуть, все разнообразие средств фортепианного изложения при единстве и выдержанности основного эмоционального тона. Этому способствует и диалог между голосом, и партией фортепиано, насыщенной мелодическими подголосками.

Од - ну те - бя при мне о - ста - вил

*mf* *più comodo*

Во второй части, с появлением нового образа, бурное фортепианное сопровождение сменяется более спокойным и уравновешенным. Широкое развитие получает в ней рахманиновская техника *markato*, значение которой в этом цикле очень велико. Хроматический ход в басовом регистре при *sempre ritenuto* с вокальной партией готовит главную кульминацию на словах: «Чтоб я ему еще молиться мог!».

Превращаясь в плавную текучую фразу в вокальной партии, на фоне которой слышатся скорбно-лирические фразы, возникшие путем постепенного преобразования из начальных энергичных «взлетных» пассажей в фортепианной партии, после последнего хроматического взлета, фортепиано ставит точку в романсе. Инструментальное заключение завершает поэтическое слово, его эмоциональную наполненность.

Вокальная миниатюра начинается стремительно и взволнованно, и роль пианиста здесь очень важна в плане создания правильного характера движения, силы звука, ритмической импульсивности, живого потока движения, в который включается голос солиста. Концертмейстеру во вступлении важно выразительно провести сумрачно-печальный унисон в октаву в нюансе *p*, с быстрым усилением звучности в одном такте до *f*. Важное значение, имеет выбор правильного темпа, необходимо избежать поспешности, и в тоже время, четко и эмоционально подвести певца к

словам: «казнящий бог!», и поставить ритмическими октавами в правой руке «восклицательный знак». Правильное соблюдение артикуляционных указаний поможет в создании четкого ритма-пульса в исполнении волнообразных шестнадцатых. В постепенном увеличении регистрового пространства пианист создает еще большее кульминационное напряжение. На резкой смене динамики и темпа у певца: *poco acceler* и *ritenuto*, – концертмейстер внимательно и чутко следует за певцом. Все эти указания в двух тактах конца первой части, больше относятся к концертмейстеру, поскольку в партии певца дальше звучит выдержанная нота, а у концертмейстера – бурный восходящий пассаж шестнадцатыми – кульминация первой части. Во второй части романса пианисту необходимо обратить внимание на смену ладотонального освещения вокальной партии. И лишь с возобновлением фигураций шестнадцатых, утверждается тональность романса «Все отнял у меня...». Пианист концентрирует в звучании фортепиано образную идею произведения. Накапливая эмоциональное напряжение, приводит его к кульминационной фазе, а затем к постепенному успокоению. Именно таково заключение романса, его значение в фортепианной партии, в нюансе *piano*, которое подчеркивает всю глубину чувства героя, забвение его измученной души.

### **Романс «Я опять одинок» op. 26 №9**

#### **Слова И.Бунина /из Шевченко/**

Романс «Я опять одинок» очень близок по содержанию, настроению романса «Все отнял у меня...» op. 26 №2. Это образец драматически взволнованной лирики при внешней сдержанности и лаконизме.

Драматическая устремленность романса нашла свое отражение и в его строении. Очень большое значение приобретает, в связи с динамичностью образа, сквозная форма. Динамикой образа определяется и динамическая репризность двухчастной формы. В романсе «Я опять одинок» мы находим

общее для романсов ор. 26: сквозное развитие, принципы тематического развития, и завершение произведения в сфере кульминации.

Трагичная и мятежная в своем одиночестве, фигура Алеко тянется своими нитями к романсу «Я опять одинок».

Внутренняя лиричность, состояние души объединяет эти музыкальные образы. Душевная драма героя показана в развитии вокальной партии. В начале романса, на ярком вступлении фортепианной партии, разворачивается чудесная лирическая мелодия. Как неожиданный порыв светлого и восторженного чувства надежды звучит восклицание:

«Как светла, как нарядна весна!».

Allegro ♩=100

Как свет-ла,  
как на-ряд - на вес - на!..

Фортепианное вступление – это основной лейтмотив, на котором будет построено и фортепианное заключение романса. Пианисту, очень внимательно и психологически тонко, нужно подготовить монолог-исповедь

героя, как форму раскрытия содержания, а, в конце романса, подытожить раздвоенность сознания лирического героя.

Стремительное движение взлетающих шестнадцатых возникает как результат «исчерпания» лирического чувства. Появляется тревожный порыв.

*«Погляди мне в глаза, как бывало,*

*И скажи: отчего ты грустна...»*

**Moderato**

По-гля-ди мне в гла-за, как бы-ва-ло, и ска-

Смена эмоционального контраста подчеркнута изменением темпа и характера фортепианного изложения, увеличением ритмических длительностей. Лирическая мелодия застывает в неподвижности.

Здесь «статика сочетается с открытой эмоциональностью и напряжением»<sup>52</sup>. Меняется фортепианная фактура, происходит динамизация тонального плана. Следует подчеркнуть в романсе и явление с преодолением куплетности, что связано с усилением влияния музыки над стихосложением. В этом явлении активно участвуют мелодия, метроритм, наличие минимальных цезур, вовлечение очередной строфы в предыдущую волну развития.

В вокальной партии эмоциональные контрасты подчеркиваются сопоставлением декламационных фраз и драматически напряженной вокальной мелодией, сменой темпа.

<sup>52</sup> Мазель Л. «О мелодии», М., 1952 г.. Стр.270

*Più vivo* *p* *mf* *rit.* *pp*

Но мол-чишь ты, сла-ба как цве

*pp* *mf* *dim.*

*accel.* *f ten.*

ток... О, мол-

*pp* *p*

Темпо I

чи! Мне не на - - до при -

*cresc.*

4 4 4

Фортепианная партия очень насыщена стремительными взлетами и спадами. В репризе на слова: «О, молчи!», концертмейстер должен обратить внимание на стремительное разворачивание моторного движения, достигающее огромной силы с беспокойно пульсирующими, поступенными аккордами в кульминации.

Musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in 12/8 time, starting with a forte (*f*) dynamic and moving to fortissimo (*ff*). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. Dynamics include *ff* and *dim.* (diminuendo).

Пианист должен быть мастером в исполнении массивной, полнозвучной фактуры, провести красочную фортепианную «регистражку», упорно «вдалбливаемые» ритмы аккордов в общем встревоженном тоне. Здесь, в кульминации, происходит постепенное сжатие и драматическое напряжение струны, чтобы выпрямившись во весь свой рост, в страстной патетике подчеркнуть силу трагического одиночества, беспредельного любовного чувства и отчаяния:

«Я узнал эту ласку прощанья...

Я опять одинок!»

Musical score for a vocal and piano piece, identical to the first image. It shows the vocal line and piano accompaniment with dynamics like *f*, *ff*, and *dim.*

Пианист подготавливает последний монолог – возглас певца, дышит с ним, выдерживает паузу, подчеркивает состояние безысходного, скорбного оцепенения.

rapido *f* ten. rit.  
 щань - я... Я о - пять о - ди  
*mf* *cresc.* *f* 4

В двухчастной форме романса «Я опять одинок», где вторая часть представляет собой очень значительное развитие и драматизацию образа, большое значение играет заключение фортепианной партии – коды. Образец и своеобразную черту стиля Рахманинова: открытую эмоциональность, певучий лиризм и повелительную силу ритма – все мы находим в фортепианном заключении романса, где чувствуется «львиная лапа» композитора. Рахманинов здесь находит как бы синтез всего достигнутого. С огромной силой звучит драматическое завершение у рояля. Построенное, вначале на повторе темы вступления без изменения в основной тональности, затем оно дается в развитии и значительно динамизируется, после чего звучность постепенно затухает.

Концертмейстеру необходимо прочувствовать психологическую свободу фортепианного монолога, ясность конструкции, пластику и совершенство пианизма с беспредельным лирическим даром.

С этой целью, хочется привести запомнившийся пример суждений Римского-Корсакова о музыке Рахманинова.

Возвращая после просмотра том романсов Рахманинова А.Оссовскому, Римский-Корсаков высказал такое мнение: «В целом, это не камерная музыка, не камерный стиль. Часть романсов салонного склада; другие – прекрасная вокальная музыка концертного плана для большого зала, для широкого круга слушателей. Лишь немногие романсы отмечены настоящей камерностью. Аккомпанементы многих романсов слишком сложные в пианистическом отношении, – требуют от исполнителя чуть ли не

виртуозных данных. Случается даже, что именно в фортепианной партии, а не в голосе сосредоточен основной смысл и художественный интерес романса, так что получается собственно пьеса для фортепиано с участием пения»<sup>53</sup>.

Но впереди еще были и опусы романсов 34 и 38!

Для Рахманинова каждое данное произведение, прежде всего – живая ткань, разгадка которой, ее интонационного содержания и «составляет главную задачу исполнителя: это, так же как и в жизни, можно познать человека через эмоциональный строй и оттенки его голоса!»<sup>54</sup>.

Особое место в цикле занимает **романс «Я не пророк» оп. 21 №11 на слова А.Круглова.**

Романс имеет в известном смысле «программное» значение. Слова его говорят о желании поэта встать «в стороне от схваток»:

*«Я не пророк, я не боец,  
Я не учитель мира;  
Я – божьей милостью певец,  
Мое оружие – лира!»*

Активные призывные интонации в партии фортепианного вступления и вокальной партии, упругие маршевые ритмы, гулкие удары рахманиновского колокола, вводят нас в атмосферу глубоко драматичной, полной протеста устремленности. Волевая, призывная фраза, которая мощно и грозно звучит в первых тактах три раза – становится лейтмотивом романса.

---

<sup>53</sup> Оссовский А. «Воспоминания о Рахманинове», М., 1961 г.. Т.1 Стр.386

<sup>54</sup> Асафьев Б. «Избранные труды», АН. М., 1954 г.. Т.2 Стр.349

Moderato *ff* *sempre marcato e risoluto*

Я не про-рок, я не бо-ец, я не у -

*f* *marcato*

«Я не пророк, я не боец, я не учитель мира...».

Выразительные декламационные фразы вокальной партии, прерываемые паузами, складываются в широкую линию нарастающего подъема.

Непрерывность фактуры, ощущение скрытого маршевого ритма, с тяжелыми, размеренными октавными ходами басов, приводят к энергично-повелительным фанфарам, кипению могучей силы, к кульминации первой части.

Пианисту при исполнении вступления, которое словно туго сжатая пружина, необходима масса сил и энергии, которые обеспечивают устойчивость характера. В колокольных ударах важно тщательно проработать темпо-динамику исполнения, показать гармоническое величие каждого отдельного аккорда, за которым прячется определенный философский смысл.

Призывно-фанфарная фраза, которая мощно и грозно звучит в кульминации первой части, подчеркивает слова текста:

«Я божьей милостью певец...»

бо - жьей ми - ло - стью пе - вец,

Романс имеет двухчастную структуру с репризой, сквозное развитие и завершение в сфере кульминации.

Общий приподнято-патетический тон отличает вторую часть романса. Звуковые волны триолей поддерживают вокальную партию. Партия солиста, в своем полнозвучии и широте, получает поэзное непрерывное развитие.

Партия фортепианного сопровождения, включает в себя мощный гигантский поток энергии, разворачивающейся в процессе развития вокальной темы. Пианист, при удивительно строгой динамике *pp* до *mf*, эпической величавости и торжественности в своей простоте, с непрерывной линией нарастания, ведет к патетически-восторженной кульминации поэтической метафоры: «Бужу в нем искру божью».

жу в нем ис - кру божь - - -

Активная интонация солиста придает репризе героическую окраску, она звучит как «гимн во славу мужества, отваги и твердости духа»<sup>55</sup>.

<sup>55</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.. Стр.243

Фортепианное заключение пленяет полнотой и непосредственностью звучания, жизнеутверждающим пафосом. Тяготение к монументальности сочетается здесь с большой эмоциональной насыщенностью.

**Più vivo**

ю!

*poco a poco cresc. e accel.*

*p*

Пассажные фигурации не имеют у Рахманинова внешнего украшающего значения. Они обретают непрерывно движущийся текущий фон, на котором рельефно выделяются басовые шаги, приводящие к последнему удару колокола. Символ последнего аккорда – это то, что «колокол всегда символизирует Истину»<sup>56</sup>.

Ансамблистам надо услышать и прочувствовать всю масштабность звуковой перспективы романса. Основная трудность исполнения – это в исходном изменении состояния ощущения музыки, которое и постигается самими исполнителями. Здесь надо испытать чувство избавления от напряжения, найти новую энергию, энергию силы духа.

К высшим достижениям Рахманинова в области камерно-вокального творчества надо отнести романс «Ночь печальна...» ор. 26 №12 на стихи **И.Бунина**.

Несмотря на то, что «бунинское начало вообще очень родственно Рахманинову, это единственный случай непосредственного обращения композитора к творчеству столь близкого ему по духу поэта и писателя»<sup>57</sup>, если не считать романс «Я опять одинок» на слова Т.Шевченко в переводе

<sup>56</sup> Хоун Г. «Сокровенный лик музыки», М., 1989 г.. Т.2 Стр.307

<sup>57</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.. Стр.303

И.Бунина. При крайнем лаконизме и краткости романа «Ночь печальна...», всего 24 такта, композитору удалось воплотить в нем большое и значительное содержание. «Образ одинокого путника, бредущего в далекой, бескрайней степи темной и глухой ночью, освещаемой лишь мерцающим в туманной дали огоньком»<sup>58</sup>.

Рахманинов очень тонко сумел почувствовать и передать лирическую многозначность этого небольшого стихотворения, выявить глубокий его психологический подтекст, найти выразительное глубоко бунинские интонации.

Романс «Ночь печальна...» – одна из разновидностей русской элегии. Она не похожа на светлые созерцательные элегии Глинки и Римского-Корсакова. Здесь элегичность «сочетается со сгущено-сумрачным настроением, постепенное нагнетание трагического колорита со сдержанностью и неподвижностью»<sup>59</sup>. Идет трагическое повествование о человеческой жизни, соприкасающейся с природой. Но психологические выразительные задачи преобладают над красочно-изобразительными.

Основой романа являются две мелодии. Первая появляется в вокальной партии, это мотивы – вздохи, которые в дальнейшем начинают варьироваться, переходя в широкие мелодические фразы основанные на восходящем движении к квинтовому тону лада.

---

<sup>58</sup> Там же.

<sup>59</sup> Кандинский А. «С.В.Рахманинов», М., 1977 г.. Стр.226

**Largo** ♩=48

*p*

Ночь пе-чаль-на, как меч-

*pp* *la melodia ben marcato*

**più mosso**  
*p cresc.*

ты мо-и... Да-ле-ко, в глу-хой сте-

*cresc.*

Вторая основная мелодия, более широкая и слитная, проходит в партии фортепиано. По словам А.Кандинского: «фоном служит мелодически повторяющиеся квинтоли; они создают ощущение неизбывной печали и оцепенения»<sup>60</sup>.

Бесстрастно и отрешенно концертмейстер проводит ровное, текучее ритмическое движение квинтолей без остановок и цезур.

Фигурация как бы точно следует за строением пальцев, образуя тончайшее пианистическое кружево шестнадцатых. В басовом регистре возникают два мотива, которые ширятся в объеме, переходят в верхний регистр, как свет надежды, и обогащаются звуковой краской.

Своеобразие интонационного развития в романсе заключается в том, что фразы и мотивы, возникающие в ходе развития музыкально-поэтического образа, воспринимаются как варианты единого мелодического содержания.

<sup>60</sup> Там же. Стр.227

Так мотив «Ночь печальна...» можно назвать рефреном – мотивом «ночи в глухой степи», когда он появится и в заключении романса, как его обрамление. А мотив в басовом регистре, восходящее движение к квинтовому тону лада, переходит в вокальную мелодию на словах: «Далеко...», и затем вновь развивается в инструментальной партии.

Концертмейстеру очень важно довести мелодическую линию ровно, плавно и спокойно, с полной согласованностью работы пальцев и руки на выделенных четвертях, с требованием слуха, и звуковым замыслом композитора.

Взволнованная речитативная реплика певца, выражающая мучительно-страстный, безответный вопрос:

*«Но кому и как расскажешь ты,  
что зовет тебя, чем сердце полно?»*

прерывает текучее движение квинтолей на несколько тактов в середине. Драматизм вокальной партии подчеркивается скандированными аккордами фортепиано.

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "как рас-ска-жешь ты, что зо-вет те-бя, чем серд-це пол-но?". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The bass line features a prominent quintal motion (moving up by fifths). Dynamics include *dim.*, *mf*, *rit.*, and *p*. There are also triplets in the piano part.

Чувству единства и внутренней цельности музыкальной формы способствует выдержанность гармонического развития. В романсе господствует плагальная гармоническая сфера, проявляющаяся в тональных соотношения частей: *фа диез минор*, – и в многочисленных плагальных оборотах по всему романсу.

В то же время, здесь нетрудно найти тонкие «образно-музыкальные штрихи, связанные с отдельными деталями поэтического содержания»<sup>61</sup>. Можно отметить остановку на мажорном трезвучии VI ступени – при упоминании о «далеком огоньке». На словах: «в сердце много грусти и тоски», – «пластичный мелодический ход со скачком на уменьшенную квинту и отклонение в тональность мажорной доминанты».

При переходе к репризе, у рояля выразительно звучит ход параллельных октав. Концертмейстер суровым, размеренным их исполнением, подготавливает певца к возвращению музыкальной картины с «ее одиночеством в безлюдной ночи».

Одновременно в партии фортепиано разворачивается мотив-рефрен вступления. Это та же выразительно-насыщенная мелодия с типично рахманиновским длительным, постепенным восхождением к вершине. «Именно эта тема, на которую «накладываются» мелодические фразы голоса, служат главным обобщающим элементом произведения. В ней слышится

<sup>61</sup> Там же. Стр.228

страстная любовь к жизни, неугасающая жажда света и радости, дающая силы для того, чтобы идти дальше»<sup>62</sup>.

«Удивительная чуткость и проникновенность музыки, образная насыщенность, достигнутые композитором при очень экономичном использовании выразительных средств, делают этот романс одним из перлов вокального творчества Рахманинова»<sup>63</sup> – так охарактеризовал романс «Ночь печальна...» – А.Кандинский.

Очень любил этот романс и сам Рахманинов, указывая, что «в романс нужно петь главным образом не певцу, а аккомпаниатору на рояле»<sup>64</sup>.

Взяв за основу выражение Рахманинова, хочется пожелать исполнителям, и особенно, пианисту «работать над звуком», но еще более точнее: «работать над художественным образом». То, что на нас действует, как звук, есть гораздо большее, это выразительность исполнения, то есть организация звука в процессе исполнения. Рояль лучший актер среди инструментов – это его несравненно высокое качество, собственность, и поэтому он охватывает даже самые необъятные музыкальные просторы.

Поэтому для полного раскрытия всех богатейших возможностей рояля, нужно, чтобы в воображении играющего пианиста жили чувственные и конкретные звуковые образы, все реальные тембры и краски. А в двигательном отношении спутниками «хорошего» звука будут всегда: полнейшая гибкость, «свободный» вес руки, пальцев, прикасающихся к клавишам и ясный замысел нужного звука по вертикали и по горизонтали.

Очень любил Федор Иванович Шаляпин прекрасный романс Рахманинова «Вчера мы встретились...» ор. 26 №13 на слова Полонского.

Исполняя этот романс, Ф.Шаляпин рисовал картину встречи двух образов трогательно и взволнованно. Получалось подобие драматической оперной сцены с яркими выразительными контрастами и характеристиками

---

<sup>62</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.. Стр.304

<sup>63</sup> Кандинский А. «С.В.Рахманинов», М., 1977 г.. Стр.228

<sup>64</sup> Рахманинов С.В. «Письма», «Литературное наследие», М., 1955 г..Стр.305

«действующих лиц». Последняя фраза: «Прощай погибшее, но милое создание» – звучала особенно выразительно, «как бы уходя в беспредельность, – вспоминает дочь Ф.Шляпина, И.Ф.Шляпина»<sup>65</sup>.

Удивительная чуткость и проникновенность фортепианной партии, близость к хоральности, синкопированность – все это говорит об очень экономном использовании выразительных средств. Краткость вступления, лаконично дает образную и тональную настройку. Это можно объяснить желанием композитора быстро ввести нас в действие.

Вокальная партия появляется спокойно, как концентрированное выражение сдержанного трагизма. Мелодическая линия певца, развертывающаяся плавно и спокойно, постоянно прерывается паузами, придающими ей тон сосредоточенного раздумья. Вокальная партия близка к проникновенно-искренней и душевной речи, а фактура аккомпанемента простая и экономичная. Романс «Мы встретились...» очень близок к вокальной лирике Даргомыжского.

Moderato ♩=56

Вче-ра мы встре - ти - лись: о - на о - ста - но - ви - лась,

Концертмейстер окрашивает вступление в элегически-задумчивый тон, звучание аккордов плавное и размеренное. Повторяемый нисходящий мелодический оборот с хроматическими опеваниями тонического звука, терции, звучит скорбно и «стонуще».

Второе предложение и возглас «О, боже!» *Poco più mosso* (13-14 такты) раскрывает психологическое настроение и состояние героя, здесь скрыт импульс к драматизированному развитию.

<sup>65</sup> Шляпина И.Ф. «Воспоминания о Рахманинове», М., 1961 г.. Т.2 Стр.191

*poco più mosso*  
*mf* *mf* *mf*

О бо - же! как о-на с тех пор пе-ре-ме - ни - лась, в гла - зах по-тух о

*cresc.* *mf*

По своему подходит Рахманинов в романсе «Вчера мы встретились...» и к проблеме слова, и музыки. В вокальной партии романса находит свое место декламационность на фоне фортепианной партии, с нарастающей и ослабевающей динамикой. Драматический подтекст обнаруживается у вокалиста в монологе: «Мне руку протянув...», «Она же, ради бога...», «Прощайте», – за счет расширения диапазона и усиления динамики.

*f*

сдвиг - ну - ла, и вы - дер - ну - ла ру - ку,

*cresc.* *f*

*p* *pp* *dolce*

и мол - ви - ла: "Про - щай - те,

*dim.* *pp*

Все это выражено как в вокальной, так и в фортепианной партии. Пианист должен показать усиление роли басового регистра, появление лейтмотива в среднем голосе в хроматическом восходящем движении, на остинатном органном пункте.

Ансамблистам здесь предоставляется прекрасная возможность раскрытия конкретного сюжетного истолкования, как в прямом изобразительном смысле, так и в психологическом. Появление одноименного мажора *d-D* резко изменяет всю выразительную окраску образа и приобретает характер нежного, ласкового зова, а плотные, статичные аккорды на *f*, в момент кульминации, нарушают общий элегический тон романса и вносят элемент сурового драматизма.

Но еще одна вспышка бурного драматизма происходит перед самым концом романса. В наивысшей точке кульминации, голос и рояль сливаются в вокально-инструментальном дуэте. Необыкновенно зрима кульминация романса, так называемая «тихая» кульминация: с использованием на нежнейшем *pianissimo* быстрого взлета динамики до *ff*. Такие кульминации, при всей внешней сдержанности, обладают огромной эмоциональной напряженностью. Они производят неизгладимое художественное впечатление, являясь выражением самых сокровенных мыслей и чувств композитора. Резкий спад динамики подготавливает вокальная партия: «прощай < *ff* >», «созданье < *f dim* > *pp*», – вздохи – стоны звучат особенно выразительно, по выражению И.Ф.Шляпиной: «Как бы уходя в беспредельность»<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Там же.

до - сви - дань - я!! А я хо - тел ска - зать: "На веч - ну - ю раз

лу - ку про - шай, по - гиб - ше - е, но ми - ло - е со - здань -

Заключительная партия фортепиано представляет собой определенное досказывание текста. Построенное на тоническом органном пункте в басу и проведении лейтмотива в верхнем голосе, удвоении в октаву интонации «стона» – все это приводит к возгласу «протеста» и мятежной устремленности.

*pp*

*mf*

*dim.*

*p*



Концертмейстеру при исполнении романса «Вчера мы встретились» очень важно почувствовать особую выразительность музыки, сочетание плавного мелодического развертывания с тревожным характером сопровождения, при непрерывном движении. Существенную, выразительную роль играет ритмическая пульсация на слабой доле четвертей. Создавая, таким образом, ритмическую пульсацию, пианист вносит элемент трепетной взволнованности и беспокойства. Это одна характерная ритмоинтонация пронизывает весь романс. И конечно, пианист должен проявить огромное мастерство в варьировании этой ритмоинтонации, придавая ей разнообразную выразительную окраску.

Г.Ларош сказал о Чайковском: «Мажорный лирик»<sup>67</sup>. В этом смысле, Рахманинов лирик «минорный», но удивительно мужественный. Г.М.Коган, один из наиболее чутких современных исследователей Рахманинова, отмечает, что «процент минора» в его творчестве, вероятно, выше, чем у какого бы то ни было другого композитора, не исключая и таких, как Чайковский или Шопен. «Конечно, минор в прямом, ладовом, и в переносном, психологическом смысле – явления, далеко не всегда совпадающие», – пишет Г.М.Коган, – «но для автора «Острова мертвых» и двух «Элегических трио» действительно характерно пристрастие не только к

---

<sup>67</sup> Ларош Г. «Музыкальный критик», Статьи, М., 1952 г.. Стр.128

минорному ладу, но и к «минорной» тематике, к кругу образов элегического или трагического склада»<sup>68</sup>.

Все верно! Но вот что любопытно: этот минор мы обнаруживаем и слышим где-то не «во время» музыки, а «после нее», когда берем в руки ноты и начинаем анализировать то или иное произведение. В чем же дело? В том, вероятно, что Рахманинов удивительно тонко, композиционно и психологически выверено «разряжает» трагическое – давая ему выход в динамике, в колоссальной мощи звуковой энергии, стальной поступи ритма.

### «Проходит все...» ор. 26 №15 на слова Д.Ратгауза.

Тема сожаления о безвозвратно уходящей жизни, решена в романсе Рахманиновым, в отличии от пессимистического и безвольного по настроению стихотворения Ратгауза, в остродраматическом плане, с высоким пафосом трагизма. Это протест против силы, против всего, что сковывает и подавляет светлые, прекрасные порывы человека. Было страстное стремление к счастью: была заря, была любовь и цветок, – но все прошло, все в прошлом...

Романс написан в двухчастной форме с репризой. Динамичность образа нашли свое отражение в сквозном развитии. Рахманинов, не смотря на речевую декламационность вокальной партии, раскрывает психологическое состояние героя как лирический процесс.

Adagio ♩=52

mf *cresc.* *f*

Про-хо-дит все, и нет к не-му воз-вра-та. Жизнь мчит ся вдаль

mf *cresc.* *f*

<sup>68</sup> Коган Г. «Избранные статьи», М., 1968 г.. Стр.298

Важное средство драматизации в романсе «Проходит все...» играет гармония и фактура фортепианного сопровождения.

Концертмейстер для себя должен уяснить, что динамизация гармонического языка при нарастании идет по двум линиям: обострение звучания отдельных гармоний и активизация тональных планов, игра мажора и минора.

The image shows a musical score for a song. The top system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three flats and a common time signature. It features a melody with triplet markings and dynamic markings of *f* and *dim.*. The lyrics are: "Где свет за - ри нас о - за - рьяв - ших дней?". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three flats and a common time signature. It features a dense texture with chords and moving lines, marked with *f*, *dim.*, and *p*. The bottom system shows a continuation of the piano accompaniment, with the vocal line being silent. The piano part continues with chords and moving lines, marked with *mf*.

Партия фортепиано плотная с аккордовыми шагами, комплексами, окрашивает мелодию в сумрачные тона. Низкий глухой регистр фортепиано еще больше подчеркивает интонационные всплески в вокальной партии, отмеченные в нотном тексте вилочками. Точно найденный звуковой баланс позволит партнерам создать трагичный музыкальный образ. Вокальная партия сложна как в интонационном, так и в ритмическом отношении, и поэтому пианисту-концертмейстеру рекомендуется подчеркивать сильные доли такта, ориентируя солиста. При умелой педализации пианист должен

добиться одинаковой с партнером глубины звучания, необходимой в данном случае.

Плотные аккорды доминантовой группы второй части, небольшой постлюдии, еще больше подчеркивают и обостряют драматическое напряжение.

Рас-цвел цве-ток, а зав-тра он у - вя - нет,

Выразительность пауз-цезур, пауз-передышек, разрезающих и синкопирующих вокальную партию, взволнованность движения мелодии – все это усиливает развитие мысли и формы романса.

С особой силой прорывается протестующий пафос в кульминационной, последней фразе. Эта кульминация подготовлена «двумя последовательно нарастающими фразами – голоса и фортепиано, – восходящим рисунком с энергичным скачком у солиста, полнозвучной фактурой и мощным звучанием фортепиано»<sup>69</sup>. Она более всего способствует переосмысливанию поэтического текста.

надней дру-га - я вста- нет... Я не мо - гу ве - се-лыхпе-сен

<sup>69</sup> Кандинский А. «С.В.Рахманинов», М., 1977 г.. Стр.228

Фортепианная фактура оркестрово-красочна. Ее «тутти» с напевно-инструментальным голосом в басу, сплетаются, переливаясь своими тембрами, и составляют одно великое свойство стиля Рахманинова. «С исключительной силой и мужественной энергией Рахманинов вцепляется в клавиши, когда стремится передать суровейшие ритмо-наскоки звучаний»<sup>70</sup>. Б.Асафьев сравнивает эти интонации в музыке Рахманинова с образом «бетховенских когтей», с бетховенской страстностью и «львиностью».

Работая над романсом «Проходит все...», исполняя его, пианист-концертмейстер должен обладать множеством «универсальных» звуковых приемов. Но каждый исполнитель еще и обладает своей индивидуальной звучностью, сообразной его психическому, техническому и физическому складу. Но используя всю свою силу и любовь к музыке, зная сотни приемов звуко-извлечения и имея виртуозную технику, настоящий исполнитель будет стремиться к вершинам и образцам пианизма.

Романс «Проходит все» заканчивается проведением в басу извечного вопроса: «Warum?» – «зачем?». Было много ступеней рахманиновского восхождения, когда тревожное становилось для него «фатально-трагическим» при раскрытии человеческого страха. «Постоянное беспокойство творчески сильной личности – постоянное «зачем?» – это вопрос к смыслу творчества, к своеобразию внутренних психических свойств творческого процесса»<sup>71</sup>. И тем сильнее становится это волнение, когда

<sup>70</sup> Асафьев Б. «Избранные труды», АН. М., 1958 г.. Стр.301

<sup>71</sup> Там же. Стр.345

художественная натура чутко осязает «встревоженность» всего человечества, а не только личную нервность.

Позиция созерцательной эстетической отрешенности была глубоко чужда всему складу рахманиновского творчества. Стоять в стороне от жизни, оставаясь равнодушным к ее тревогам и волнениям, он не мог. И вот романсом «Проходит все...» Рахманинов заканчивает две серии романсов ор. 21 и ор. 26.

Смысл этого ряда романсов можно определить заключительной фразой последнего в цикле романса – «Я не могу веселых песен петь!». Этот протест звучит как невольный крик души композитора.

Пятнадцать романсов ор. 26 Рахманинов посвящает Марии Семеновне и Аркадию Михайловичу Керзиным. Они были основателями Керзинского кружка. Деятельность этого кружка сыграла огромную роль в деле пропаганды русской музыки и тесно связана с именем Рахманинова. Были поставлены под рояль оперы: «Иоланта» Чайковского, «Алеко» Рахманинова, «Майская ночь» Римского-Корсакова. В концертах исполнялись романсы Чайковского, Рахманинова, Кюи и других современных композиторов в исполнении огромного числа исполнителей. В качестве аккомпаниаторов принимали участие такие музыканты как Танеев, Гольденвейзер, Л. Николаев, Рахманинов. Свой триумф Рахманинов познал здесь и как дирижер.

12 февраля 1907 года состоялся концерт, где прозвучали романсы Рахманинова: «Пощады я молю», «Я опять одинок», «Ночь печальна...», «Проходит все...» и «У моего окна...», – аккомпанировал всем певцам Гольденвейзер.

## Вопросы и задания по теме

1. Работа над синхронизацией дыхания пианиста и вокалиста.
2. Работа над нюансировкой.
3. Работа над педализацией.
4. Работа над художественным образом.
5. Работа над масштабом и свободой аппарата пианиста.
6. Работа над фразировкой.

## Вопросы и задания

1. В каком жанре и форме написан романс «Судьба»?
2. Какая ритмическая формула связывает романс «Судьба» и бетховенское творчество?
3. В каком романсе отражены образы гнетущего одиночества, мятущейся души страдающего героя, одиночества в ночи?
4. В каком романсе исследователи видят эмблему рахманиновской светлой «весенней» лирики?
5. Что является важнейшим средством драматизации в романсе «Судьба» и какие две линии характеризуют динамизацию гармонического языка?
6. Имитации тембра какого музыкального инструмента следует добиться пианисту в романсе «Судьба», какой прием при этом используется?
7. В чем заключается задача левой руки в интерпретации романсов С.В. Рахманинова?
8. Назовите романс на слова заключительного монолога Сони из чеховского «Дяди Вани».
9. Расскажите о тембровой драматургии романса «Мы отдохнем» и определите его форму.
10. Определите форму и динамику развития драматургии романса «Я опять одинок».
11. В каком жанре написан романс «Ночь печальна»?
12. Расскажите о проблеме слова и музыки на примере романса «Вчера мы встретились...».
13. На примере романса «Отрывок из А.Мюссе» определите, какие технические задачи заложены в басовой партии левой руки.
14. Назовите романс – протест С.В. Рахманинова, своего рода крик души в котором композитор протестует против праздности существования своих современников.

## **Развитие и раскрытие высокохудожественных творческих устремлений и концертно – исполнительского мастерства в творческом процессе изучения романсов оп.34 и 38.**

Последние два опуса рахманиновских романсов: оп. 34 и 38 – относятся к самым сложным и бурным годам в развитии русского искусства. Однако, и для композитора эти годы были чрезвычайно плодотворными: завершился центральный период его творчества.

Опус 34 создавался с 1910-1915 года, в нем четырнадцать романсов, а последние «Шесть стихотворений» опус 38 – незадолго до отъезда за границу – в 1916 году.

Где-то в середине жизненного пути, пожалуй, в наиболее «благополучный», в творческом отношении период, Рахманиновым были созданы произведения, в которых появилось качество, впоследствии названное Б.Асафьевым «рахманиновское барокко»<sup>72</sup>. Пышность, декоративность письма, «грузность» музыкальной ткани, подчас притупляют остроту восприятия музыки.

В романсах опус 34 явно прослеживаются некоторые общие черты – это особое внимание к слову, его силлабике, не характерное для раннего Рахманинова; создание романсов-поэм, картин, в некоторых из них можно усмотреть черты симфонического развития. И в тоже время, в них нет той непосредственности высказывания, открытости чувств, которыми так отличались его предыдущие романсы опус 8 и 14.

В романсах опус 34 можно отметить помимо расширения масштабов формы, так же и тенденцию к ее «сжатию», как это происходит в романсах «Сей день, я помню...» оп. 34 №10 и «Ветер перелетный...» оп. 34 №4. Эти два романса близки, в целом, романсам опус 8, но значительно сложнее по языку. Исследователь русского классического романса В.Васина-Гроссман считает, что романсы этого опуса «не лишены противоречий, присущих всей

---

<sup>72</sup> Там же. Стр.114

данной творческой эпохе, и, в большей или в меньшей степени, сказавшись в творчестве всех, даже наиболее цельных художников»<sup>73</sup>.

В этот период особенно обостряется борьба реалистических и модернистских тенденций во всех жанрах, в том числе и романсе, где поиски выразительных деталей и тончайших соответствий между музыкой и словом, «идут в ущерб свободному, естественному развитию мелодии, в ущерб непосредственному выражению чувств»<sup>74</sup>.

Музыка Рахманинова в эти годы четко противостоит модернизму. Именно к данному периоду относятся рьяные нападки Каратыгина и других представителей модернистской критики, на живое рахманиновское, подлинное человеческое искусство. В эти годы творчество композитора привлекает к себе широкие массы слушателей, находивших в нем отклик на свои думы и чувства. Серьезностью и вдумчивостью отличаются размышления Н.Мясковского о месте Рахманинова в русской музыке, о недооценке значения его творчества.

Серия романсов ор. 34 обращает на себя внимание, прежде всего, выбором текста. Среди них сравнительно немного стихотворений чисто лирического характера. В романсах преобладают суровые драматические образы, сосредоточенного философского размышления о смысле жизни, о долге и призвании художника. С ними контрастируют и тонкие пейзажные зарисовки. Романсы написаны на слова русских поэтов XIX века – Пушкина, Майкова, Тютчева, Фета, Полонского, Хомякова. Два романса написаны на стихи современников – Бальмонта и Коринфского. Главное место в этой серии романсов занимает тема искусства, назначение поэта – «Буря», «Муза», «Арион», «Ты знал его...», «Музыка», – что сближает их с известным циклом Римского-Корсакова «Поэту».

Уже один перечень имен авторов говорит о явном тяготении к классической традиции, пластической стройности.

---

<sup>73</sup> Васина-Гроссман В. «Русский классический романс XIX-XX века», М., 1956 г.. Стр.331

<sup>74</sup> Орлова Е. «История русской музыки», М., 1979 г.. Стр.320

Три «пушкинских» романса из этого цикла – «Муза», «Буря», и «Арион» – служат образцом высокой артистической зрелости композитора.

Романс «Муза» служит как бы прологом ко всему циклу. «Муза» **op. 34 №1** слова А.Пушкина, посвящено «**Ре**».

Характеризуя стихотворение Пушкина, положенного в основу этого романса, Белинский писал, «что поэт пользуется в нем шестистопным ямбом, словно дорогим паросским мрамором, для чудных изваяний, видимых слухом». Рахманинов очень бережно отнесся к поэтической форме текста, и, в тоже время, он переводит содержание в родственную ему эмоциональную сферу, придавая музыке характер затаенной, «элегической грусти»<sup>75</sup>.

Образ Музы, научившей поэта играть на свирели:

*«И гимны важные, внушенные богами,  
И песни мирные, фригийских пастухов»,*

– создается мелодической фигурой типа свирельного наивного наигрыша, на котором построена фортепианная партия в первой половине романса и в заключительных его тактах. Таков характерный каденционный оборот:

<sup>75</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.. Стр.378

Ю.Келдыш считает, что «наигрыш напоминает скорее о близком сердцу композитора меланхолическом русском пейзаже, нежели о буколических образах античности»<sup>76</sup>.

Изобразительный элемент свирели служит лаконичной поддержкой вокальной партии. Концертмейстеру необходимо обратить внимание на тембровую выразительность, которую Б.Асафьев считает «главной манерой фортепианной инструментовки»<sup>77</sup> Рахманинова. Пианисту необходимо уяснить себе рисунок пассажей, которые напоминают типичную форму изложения романтического пианизма.

Мелодия «наивного наигрыша» пастушьей свирели проходит почти через весь романс. На этом прозрачном, светлом фоне разворачивается мерная декламация голоса. Отдельные строки поэтического текста разделены в вокальной партии «короткими цезурами, не разрывающими мелодической линии, но придающими музыкальной декламации большую гибкость и пластичность»<sup>78</sup>. Античный строй образов подчеркнут простой строгостью фактуры.

Сочетание ясной диатоники и хроматические последования в гармонии придают фортепианному сопровождению оттенок экспрессии, фактура становится более насыщенной, богатой внутренними подголосками.

<sup>76</sup> Там же.

<sup>77</sup> Асафьев Б. «Избранные статьи», АН. М., 1951 г.. Стр.349

<sup>78</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.. Стр.379

сква - жи-нам пу - сто - го трост - ни - ка у - же на-

*comodo*

Короткая постлюдия вводит нас во вторую мажорную часть романса,  
 Poco più vivo:

Сут - ра до ве - че-ра в не-

*Poco più vivo* *mf*

Во второй половине из отдельных мелодических фраз, сопровождаемых поступательным, непрерывным ритмическим движением, развивается широкая рахманиновская мелодия. Фортепианная фактура видоизменяется. В партии фортепиано рождается ликующая мелодия, охватывающая

широчайший диапазон и раскрывающая поэтический образ текста. Образный мир, воспевание красоты природы, чувство восхищения Музой.

их сви - рель о - на бра - ла. Трост -

ник был о - жив - лен бо - жест - вен - ным ды - хань - ем и

*mf* *a tempo* *p*

*p* *dim.* *rit.*

*pp* *p*

*«Тростник был оживлен божественным дыханием,  
и сердце наполнял святым очарованием».*

Фортепианное заключение – кода, построенное на развитии интонации вступления, продолжает поэтическое слово, идеальное соединение поэта и Музы.

Красочность фортепианной фактуры предоставляет пианисту богатейшие возможности для раскрытия образного содержания произведения, в союзе с творчески мыслящим певцом. Пианист использует в своем арсенале огромный виртуозный размах, который соединяется с яркой образностью музыки и средствами изложения. В процессе развития

вокальной партии более утверждается патетический тонус повествования, что подчеркивается активизацией декламационного начала в вокальной партии и пастельной аккордовой фактурой в фортепианном сопровождении. Особое внимание ансамблистам необходимо обратить на яркий показ кульминации, и резкий спад динамики как «волшебный свет божественного дыханья» и очарованья.

Вот что вспоминает сама М.Шагинян, «Ре», о создании романса «Муза»: «Я сама проанализировала в письме к Рахманинову пушкинскую «Музу», как медленно и последовательно вступают у Пушкина в строй семь стволов пастушьей «цевницы семиствольной», как музыка, разрастаясь становится все более ликующей, и как Муза... берет из рук ученика свирель и все заканчивается классическим дифирамбом, когда «тростник был напоен божественным дыханьем». Рахманинов написал на этот текст романс и посвятил его мне. Позднее, Н.К.Метнер тоже написал свою «Музу» и посвятил его мне. Много лет мне метнеровская «Муза» нравилась гораздо больше рахманиновской, казавшейся сухой. И только в советское время, когда Нина Дорлиак на моем юбилее чудесно спела «Музу» Рахманинова, открылись передо мной, в ее тончайшем исполнении, все музыкальные красоты этой вещи»<sup>79</sup>.

Образцу светлого, созерцательного искусства, воплощенному в романсе «Муза» резко противоречит и контрастирует суровая мятежность **романса «Арион» ор.34 №5, слова А.Пушкина.**

Это стихотворение Пушкина, как известно, говорит в аллегорической форме о судьбе самого поэта, который пережил разгром восстания декабристов, гибель своих соотечественников и сохранившего в себе верность их заветам.

Мужественным, суровым эпическим колоритом проникнуто фортепианное вступление. Основная его тема, построенная на тяжелых ходах

---

<sup>79</sup> Шагинян М. «Воспомятая о Рахманинове», М., 1961 г., Т2, Стр.133

октавных басов, напоминают «бородинские образцы, но отличаются от них более напряженной, скрытой драматической экспрессией»<sup>80</sup>.



Ритмическая пульсация, оркестровость, разложенные гармонии в однообразном движении, устремленность фортепианной партии и призывные интонации вокальной партии – выразительно воспевают мужество и смелость образа.

Вокальная партия полна мужественной энергии, воли и стремительности. Герой рисует картину моря и человека, борющегося со стихией.

The image shows a musical score for voice and piano. The top part is the vocal line in a treble clef, 2/4 time, with a dynamic 'f' and the word 'Нас' (Nas) written above it. The piano accompaniment is in a bass clef, 2/4 time, with a dynamic 'f'. The lyrics 'бы - ло мно - го на чел - не,' are written below the piano part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamics like 'sf' and 'dim.'.

<sup>80</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.. Стр.380

Романс имеет в себе черты балладности. Вокальная партия по строению развертывания очень разнообразна. Здесь и широкая мелодия типа «волны», и энергичные взлеты с яркими кульминациями, и сдержанная, лаконичная манера высказывания. У вокалиста принцип драматизации идет посредством расширения диапазона и усиления динамики. Специального внимания здесь требуют тончайшие нюансы от пиано до двух форте, что оттеняет грани душевного движения героя.

Психологическая наполненность образа диктует и специфические выразительные средства голоса фортепианной партии: полифонизация, усложнение гармонического и ритмического начала, смена фактуры, изобразительность, суровые мелодические контуры, чеканные ритмы.

Новые типы мелодики связаны с центральным и поздним периодами творчества композитора, эволюцией его мышления, «постепенно идущей от лирико-созерцательной, лирико-пафосной сферы к перевесу драматического, трагического начала»<sup>81</sup>. Особенно яркое выражение в романсе получает партия фортепиано через динамизацию тембровую и гармоническую. Рахманинов прибегает здесь к широкому использованию средств колористического, звукописного порядка. Фортепианное сопровождение большей частью еще более усиливает вокальную партию, подчеркивая и оттеняя ее выразительные акценты. Драматическое начало выражается все явственнее. Мощные ритмические налеты, вихрящиеся пассажи, грозно рокочущие ходы басов рисуют картину челна с «мощными веслами».

у - пи - ра - ли в глубь

<sup>81</sup> Ручьевская Е. «Соотношение слова и музыки», Л., 1973 г.. Стр.154

Стремительные взлеты на словах: «а я, беспечной веры полн...».

**Темпо I**

я, бес-печ-ной ве-ры полн, плов-цам я

и «неожиданные срывы образно передают картину неравной борьбы отважных пловцов с неистовствующей стихией»<sup>82</sup>.

волн из-мял сна ле-ле-ле-ту

ви-ви-хорь шум-ный... По-

<sup>82</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г., Стр.380

Основой выявления характера образа всего романса являются и его постлюдии, главным образом мелодии торжественно-сурового гимна, и, вновь возникающая в репризе, тема вступления с ее ходами в басах на словах:

«Я гимны прежние пою»

зо - ю, я гим - ны

преж - ни - е по - ю

Так характеризует фортепианное заключение Ю.Келдыш: «Закованная в броню равномерного ритмического движения музыка носит сдержанный, сосредоточенный характер, не давая прорваться наружу бурлящей энергии»<sup>83</sup>.

«Я песни прежние пою и ризу влажную мою, сушу на солнце под скалою».

<sup>83</sup> Там же.

Интонационные элементы этих строф становятся основой для построения кульминации и фортепианного заключения. Концертмейстер объединяет и концентрирует целую гамму средств, для того чтобы с наибольшей силой подчеркнуть и выделить значение этих строф в звучании фортепиано, в его досказывании на фоне приглушенно звучащих легких пассажей.

The musical score consists of two systems. The first system is in a piano (pp) dynamic, featuring a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment of eighth notes. The second system continues the melodic line, ending with a fermata on a high note marked '8va'. The piece concludes with a double bar line and an asterisk.

Музыкальное развитие образа сложный процесс, освоение музыкального текста ставит перед исполнителями ряд задач, в числе которых: интонационные, ритмические, фактурные, ансамблевые трудности. Фортепианная партия в романсе самостоятельна, музыкально-художественна. Пианисту необходимо заострить внимание на исполнительские проблемы, технические задачи, исполнение колористических и тембральных имитаций с помощью нужного извлечения туше или яркого, открытого звучания. Но работа над деталями не должна разлагать музыку, и только в работе с ансамблистом, все детали исполнения будут воссоздаваться в органическом единстве, в целостности и конкретности художественного звучания.

Конечный идейный вывод переносится на коду, которая приобретает значение обобщающего, синтезирующего эпилога ко всему романсу. Жемчужиной романса является его фортепианное заключение, принимающее

форму пьесы. В основе его, на затухающем звуке голоса певца, простая, спокойная песенная мелодия, вырастающая, из опевания звуков, находящихся в квинтовом отношении.

**Roso meno mosso**

The musical score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, starting with a whole note 'до' (do) on a C4 note, followed by a long rest. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand starts with a *dolce* marking and a piano (*p*) dynamic, playing a series of eighth notes with a slur. The left hand plays a triplet of eighth notes, also marked *p*. The tempo is *meno mosso*.

Медленно ширясь и нарастая, она как бы расцветает, получает экспрессию *roso a roso accel*, но после чего звучность постепенно спадает и словно истаивает к концу. Пианист-концертмейстер должен хорошо чувствовать музыкальную ткань, в которой он непрерывно живет и «дышит», создавая ощущение пространственности.

Постоянно возникающие короткие подголоски и имитации придают фактуре певучий характер. Прибегая к образным ассоциациям, можно сравнить фортепианную коду с баркаролой – «пением на воде». По общему характеру музыки она близка к Чайковскому и Глазунову. Пианист, в своем восприятии, невольно сопоставляет «тихую кульминацию» коды, построенной на аналогичном материале вступления, но уже без бурного прорыва эмоций, хотя есть ремарка *scherzando*. Таким образом, пианист перекидывает арку между частями в романсе. Пианист исполняет коду как результат «исчерпания» лирического чувства, как некое «растворение» в тишине.

poco a poco accel. al Tempo I

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat and a common time signature. It features a melodic line in the right hand with a 'dim.' (diminuendo) marking and a 'poco a poco accel. al Tempo I' instruction. The second system continues the piece, marked 'Tempo I scherzando' and 'pp' (pianissimo), with a more rhythmic and playful character in the right hand.

Пушкинские романсы «Муза» и «Арион» раскрывают две стороны образа поэта-певца природы и певца гражданских идеалов. В них Рахманинов отдает антологической поэзии свою дань, что является общей характерной чертой данной эпохи.

«Концертность» как широкое, открытое обращение композитора к слушателям, наличие «концертного штриха» в лирических высказываниях также является характерной чертой его камерно-вокальных сочинений.

Романс «Арион», «Ветер перелетный» Рахманинов посвятил знаменитому русскому певцу Собинову, рассчитывая на его легкий, светлый голос. Собинову посвящены и ряд других романсов этого цикла, в том числе, «Какое счастье», «Буря».

**В романсе «Ветер перелетный...» ор. 34 №4 на слова К.Бальмонта те же сходные образные элементы – море, чернеющие тучи – представлены Рахманиновым в совершенно ином плане.**

«Тонкая импрессионистическая игра светотени, оттенков, свойственные поэтическому тексту, замечательно переданы Рахманиновым в музыке романса»<sup>84</sup>.

Концертмейстер в фортепианном вступлении рисует неподвижность и застылость общего фона, который создается плавно колышущимся остинатным ритмом сопровождения, с медленным смещением основных гармонических устоев. На таком фоне и появляется, с детально-красочной нюансировкой, вокальная партия.

*Andante* *p dolce e leggiero*

Ве-тер пе - ре-лет-ный об - лас-кал ме -

*p*

*And.*

Большую роль в романсе играют кварто-секундовые связи и в мелодии, и во внутренних гармонических комплексах.

Пианист должен прочувствовать тонкую «импрессионистическую игру светотени», зыбкость и изменчивость оттенков.

«И шепнул печально:

«Ночь сильнее дня»».

*mf* *p*

"Ночь силь - не - с дня".

*p* *leggiero* *pp*

<sup>84</sup> Там же.

Ремарка «*Andante u dolce*» нацеливает пианиста на спокойное, сдержанное движение, которое не следует затягивать, а исполнение туше должно быть мягким, но и достаточно глубоким. Необходимо обратить внимание и подчеркнуть значение длительного органного пункта, на фоне которого и разворачивается действие.

Фортепианная фактура романса «Ветер перелетный» насыщена исполнением двойных нот – терций, кварт, секст и т.д. И очень важно, чтобы это не было проблемой во время исполнения. Главное в двойных нотах – точность созвучия, проверенная одновременность звучания обеих нот. Затем, как и всюду в пассажах, – ровность, гладкость, владение нюансировкой, выделение, смотря по надобности, верхнего или нижнего голоса.

«Парящий, волнистый мелодический рисунок»<sup>85</sup> вокальной партии: «ветер перелетный», – охарактеризован лейтфразой, обрамляющей первую часть и осуществляющий функцию тематической репризы в конце романса. Так же на этом же мелодическом обороте построен и звукоизобразительный элемент в вокальной партии.

*p* Росо più mosso

ве-тер пе-ре-лет - ный зыбь-ю про-бе - жал.

*pp* *leggiere*

«Соскальзывающие» хроматизмы в фортепиано, приглушенная динамика и легкость звучания, дорисовывают картину шелестящей, воздушной полетности.

<sup>85</sup> Там же.

Проведение лейтмотива через весь романс – важная особенность мелодии Рахманинова, дающая своеобразную цементированность романсу и ««стержневые» опорные тона»<sup>86</sup>. Это имело место и в романсе «Арион» и в дальнейшем: в романсах оп. 38.

Необыкновенно изобразительно красива средняя часть романса:

«Ночь царила в мире,

а меж тем далеко, за морем зажглось огненное око».

*Poco più mosso*, пианиссимо рисует рассвет в фортепианной партии, появляется образ всполоха зарниц, тихого, еле заметного мерцания.

В данной части романса, от исполнителей, ансамблистов требуется найти нужный баланс, внимание к каждой гармонической краске, мельчайшей детали, к полифоническим подголоскам. Колористическая

<sup>86</sup> Ручьевская Е. «Соотношение слова и музыки», М., 1973 г.. Стр.154

изобразительность требует применения педали, что и создает гармоническую основу. Органный пункт, обостряющий напряжение, в тоже время и сдерживает порыв, будучи противопоставлен неустойчивым гармониям. «Учитывая все эти детали, педаль надо брать так, как берем ноту, аккорд – на лету». Это тесно связано с общей свободой и дифференциацией движений на основе тончайшего и требовательного слуха, использование «многоплановости» педали.

В тематической репризе романса мы находим умение Рахманинова дать психологический подтекст – проведение нового образа «ветер изменился» на лейтфразе первой части и на показе в раскрытии устремленного вверх драматического настроения, которое было заложено уже в самом начале произведения.

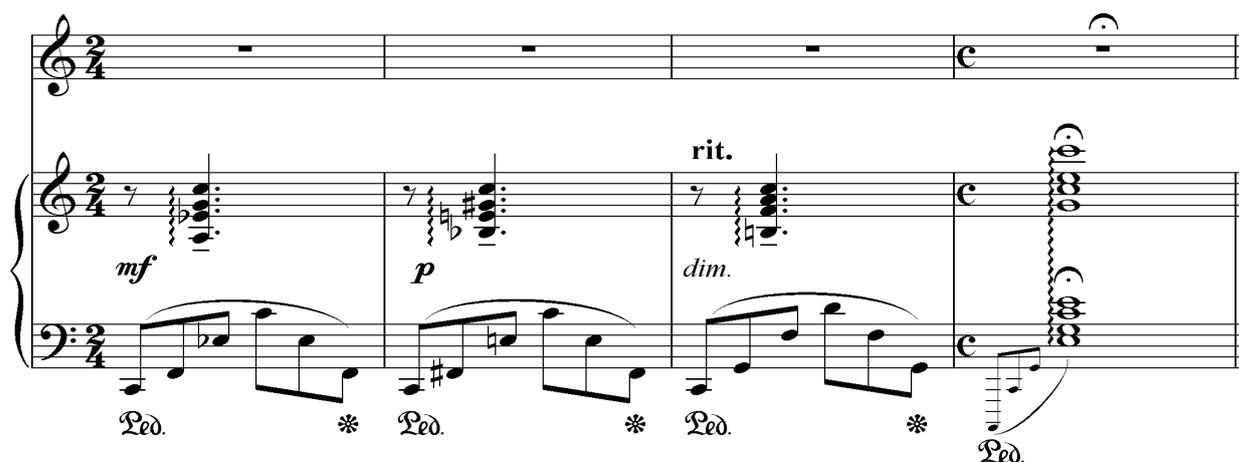
«День сильнее ночи!»

н у л                    е у - с м е ш -                    к о й:                    " Д е н ь

с и л ь -   н е                    с                    н о                    -                    ч и ! "

*p*                    *dim.*

Рахманинов с большим мастерством развивает цепь эпизодов из начальной фигуры фортепианного вступления. Сложные ритмические преобразования, эмоциональный строй вокальной партии, поднимающейся в высокий регистр вместе с фортепианным сопровождением, рисует момент душевного умиротворения и покоя, непосредственная острота ночи сглажена и приглушена. Заключительные такты коды у фортепиано, построенные на восходящей мелодической линии хроматических аккордов, растворяются в небесной вышине.



Романсы, отражающие тему искусства, образуют своеобразный цикл внутри серии, раскрывая художественные взгляды композитора, верного лучшим традициям и заветам русского классического искусства. А если оттолкнуться в анализе художественного значения романсов ор. 34, то не смотря на сложность развития пути музыканта, на большую эволюцию выразительных средств, особенно в области гармонии, можно сделать общий вывод. Творчество Рахманинова, во всей своей совокупности, было характерным явлением своего времени, отразившим его напряженный общественный пульс и философско-этические искания. Остро ощущая «неблагополучие мира», но и чувствуя тему «весеннего пробуждения, реальное ощущение человеком приближающегося обновления жизни»<sup>87</sup>, все это приводит Рахманинова к обращению философских размышлений об искусстве и о художнике – миссии. Таким образом, обращение к поэзии

<sup>87</sup> Асафьев Б. «Избранные труды», АН. М., 1951 г.. Стр.347

русских классиков в романсах оп. 34 не случайно, оно неразрывно связано с художественными изысканиями композитора.

### **«Вокализ» оп. 34 №14**

Еще в первой половине XIX века русская вокальная школа, созданная Глинкой и Даргомыжским в их занятиях со своими учениками, заложила реалистические принципы естественности, простоты пения и тесного единства кантиленности и речевой выразительности, а вместе с этим, и внимание к произношению текста. Эти традиции в последующие десятилетия были развиты блестящей плеядой певцов-пропагандистов новаторского творчества «Могучей кучки» и Чайковского. Достаточно напомнить, что в числе корифеев исполнительской культуры рубежа XIX-XX веков выдвинулись такие таланты, как Ф.И.Шляпин, А.В.Нежданова, Л.В.Собинов, Л.С.Ауэр, Кошиц.

Интересные творческие встречи и общения сопровождали всю жизнь Рахманинова. Начало XX века ознаменовано встречей со многими талантливыми исполнителями, среди которых особо следует выделить творческую дружбу и совместную работу, с А.В.Неждановой. «Знакомство наше, перешедшее впоследствии в дружбу, продолжалось все те годы, которые Рахманиновы проводили в Москве, до самого их последнего отъезда за границу, то есть до конца 1917 года»<sup>88</sup>.

Будучи артисткой Большого театра и выступая в концертах, А.В.Нежданова обязательно включала в свои программы романсы Рахманинова: исполняла всеми любимые и вдохновенные романсы «Сирень», «Здесь хорошо...», «У моего окна...», «Островок» и много других, таких же прекрасных по своей поэтичности. А.В.Нежданова вспоминает: «Акомпанируя мне, Сергей Васильевич по привычке, мелодию романсов тихонько подпевал своим низким голосом (басом), с закрытым ртом»<sup>89</sup>. Из

---

<sup>88</sup> Нежданова А.В. «Воспоминания о Рахманинове», М., 1961 г.. Т2. Стр.32

<sup>89</sup> Там же. Стр.32

двух последних опусов своих романсов Рахманинов любил «Сей день, я помню», «Ночью в саду у меня...», которые, он сам аккомпанировал А.В.Неждановой.

В последние годы жизни в Москве, Рахманинов написал и посвятил Неждановой чудесный «Вокализ». «Это талантливое, прекрасное произведение, написанное с большим художественным вкусом, знанием, произвело сильное впечатление. Когда я высказала ему свое сожаление о том, что в этом произведении нет слов, на это сказал:

– «Зачем слова, когда вы своим голосом и исполнением сможете выразить все лучшее и значительно больше, чем кто-нибудь словами»<sup>90</sup>.

«Это было так убедительно, серьезно сказано, и я так этим была тронута, что мне оставалось только выразить ему от всей души свою глубокую благодарность за такое лестное мнение и исключительное отношение ко мне» – вспоминает Нежданова<sup>91</sup>.

«Вокализ», до напечатания, Рахманинов приносил и играл много раз Неждановой, вместе с ней, для более удобного исполнения, обдумывал нюансы, ставил в середине фраз дыхание, менял некоторые места, находя каждый раз какую-нибудь другую гармонию, модуляцию. Затем «Вокализ» был оркестрован, и в первый раз Нежданова исполнила его с оркестром под управлением С.Кусевицкого в театре К.Н.Незлобина 25 января 1916 года. Кроме того, в этом же концерте Нежданова исполняла ряд романсов Рахманинова. Аккомпанировал ей автор. Успех Рахманинова и Неждановой был колоссальный.

«Рахманинов был большой труженик, – вспоминает Нежданова, – он относился серьезно к своему исполнительству. Будучи феноменально одаренным музыкантом, он много работал над каждой фразой, исполняемой

---

<sup>90</sup> Там же.

<sup>91</sup> Там же. Стр.35

вещи, тщательно отделявал каждый такт. Он говорил: «Надо каждый винтик разобрать, чтобы все собралось в одно целое»<sup>92</sup>.

Особое место и в наши дни занимает знаменитый «Вокализ», где владение мелодическим даром проявлено композитором, наверно, в наибольшей степени. Он примыкает к романсам композитора, в истоках своих связанных с русской песенностью. Элементы народного песенного стиля вливаются в мелодию, несмотря на ее яркую индивидуальность. О связи «Вокализа» с русской протяжной песней говорит мелодия. Она кажется бесконечной, непрерывно льющейся, и лишь только при пристальном «вглядывании» в ее строение, замечаешь, что в основе этой «неизбывной» мелодии лежит один очень короткий мотив – три звука.

Необычайно широкая по своей протяженности, плавно развивающаяся мелодия, основана вся, как бы, на одном дыхании. Она имеет глубоко русский характер – натуральный минор в основе мелодии первого предложения и, как русская песня, имеет бесконечный характер развития на вариантно-попевном принципе. Благодаря «цепляемости» попевок, возникает впечатление непрерывной, безостановочной текучести: при этом свобода и непринужденность мелодического развертывания соединяются в ней с чертами строгой классичности».<sup>93</sup> Плавности и текучести движения способствует симметрия фраз, предложений и периодов. «Вокализ» можно назвать русской «песней без слов», он написан в простой двухчастной форме.

На фоне размеренных и спокойных аккордов рояля у сопрано льется задушевная, задумчивая и немного грустная мелодия-песня. В басу партии фортепиано имеет место подголосочная полифония. Русский характер сопровождения подчеркнут и гармоническими средствами – последование септаккорда натуральной VII ступени и тоники в 5-6 тактах.

---

<sup>92</sup> Там же.

<sup>93</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.. Стр.383

Мелодия у сопрано движется мягко и плавно вниз от III ступени к V, затем круто поднимается вверх на октаву и спокойным нисходящим оборотом, соскальзывает вниз к основному тону лада.

Музыкальная ткань рояля очень богата «поющими» мелодическими голосами, которые интонационно близки основной теме. Пианисту требуется кроме внимания, чувства полнейшей свободы, разумной экономии движений еще и высшей требовательности слуха к звуку, к точности и ровности перехода гармоний.

**Lentamente. Molto cantabile**

The image shows a musical score for piano and voice. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line on a soprano staff and a piano accompaniment on two staves. The piano accompaniment features a complex texture with multiple voices. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line ends with a trill marked '(ad lib.) tr'. The piano accompaniment continues with a similar texture.

Во втором предложении, *Poco piu animato*, к вокальной мелодии присоединяются еще два голоса фортепиано, изложенные в виде дуэта-диалога.

The image shows a musical score for piano and voice. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The vocal line is in the upper staff, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, all under a slur. The piano accompaniment consists of three staves: the upper staff has chords and eighth notes, the middle staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a bass line with eighth notes. Dynamics include 'mf' and 'poco più animato'.

Фортепианная партия играет в романсе исключительно важную роль. Она симфонична и включает в себе оркестровые тембры, значительное место отводится низким регистрам, усиливающий колорит образной сферы романса. Пианисту важно добиться здесь идеального *legato*, плавного и певучего в партии правой руки, и ровного звучания восьмых в противопоставлении к теме. Полифоническое изложение требует от пианиста повышенного слухового контроля. Дуэт-диалог второго предложения требует согласованности солиста и концертмейстера в своих действиях. Пианисту важно чутко улавливать каждый эмоциональный нюанс солиста, подъемы и спуски в мелодии, выделить и поставить соответствующий мотив шестнадцатых в музыкальной фразе. Применение педали усиливает звучание басов, усиливает иллюзию хоральности. Но в звучании рояля не должна потеряться ни одна фортепианная связка, штрихи, лиги фразировочного плана, гармонические и интонационные варианты.

В третьем предложении мелодическое движение в аккомпанементе удваивается в октаву, а русский характер подчеркнут плагальными оборотами.

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part is written in a complex harmonic style with many chords and arpeggios. The vocal line is marked with 'cresc.' (crescendo), 'f' (forte), and 'poco ritenuto' (slightly ritardando). The piano part includes markings for 'mf' (mezzo-forte) and 'dim.' (diminuendo). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C).

Важное, что не должно ускользнуть от внимание пианиста, это весьма нелегкое для ясного, пластического исполнения - это третье предложение, вследствие очень полного, многозвучного гармонического сопровождения. Глубокие басы, мелодия в басовом регистре, и двойные ноты, заполненные трехзвучия, сектаккорды диатонические и хроматические, полифоничность, многоплановость правой руки, где мелодия, ведомая верхними пальцами должна доминировать над всем остальным. Широкий и привольный русский напев «как бы облачен в форму барочной арии баховского типа»<sup>94</sup>. Насыщенность фортепианной партии элементами полифонии способствует более яркой и сочной выразительности основного мелодического голоса.

В последнем предложении вокальная мелодия образует свободный подголосок, «втору» к теме звучащей у фортепиано.

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part is written in a complex harmonic style with many chords and arpeggios. The vocal line is marked with 'p' (piano) and 'espress.' (espressivo). The piano part includes markings for 'mf' (mezzo-forte) and 'p' (piano). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C).

Подлинная симфоничность «Вокализа» проявляется в богатстве образа и в широте развития темы. Мелодическая мощь и полнота пения – вот задача

<sup>94</sup> Там же.

ансамблистов. Стальной и вместе с тем гибкий ритм, полная живого дыхания динамика от почти нежнейшего, воздушного *piano* – до оркестровой мощи, выразительность живого человеческого голоса – все это необходимо учитывать исполнителям романса. Фортепианная фактура носит виртуозно-технический, звуковой характер: всевозможные линии мелодии в виде простых или двойных нот, смешанные октавно-аккордовые эпизоды, сложнейшие сплетения тематических и фоновых элементов – все это несет в себе черты концертности. И пианист должен быть готов к такому исполнению, много работать над звукоизвлечением, чутко чувствовать дыхание певца. Изумительная по красоте и выразительности кантилена «Вокализа». Она одновременно и в высшей степени вокальна, и, так же, инструментальна, требует от исполнителей наивысшего мастерства. «Вокализ» благодатный материал для исполнителей. Недаром «Вокализ» исполняется в транскрипциях для самых разных инструментов: от рояля до виолончели.

Необходимо отметить и то, что в «Вокализе», можно говорить о появлении в романсах Рахманинова микротематизма, который «в своем сформировавшемся виде имеет место в последнем 38-м опусе, и, наверно, можно говорить о его предпосылках в серии романсов ор. 34 – помимо «Вокализа», черты подобной мелодики характерны и для романсов «Буря» и «Диссонанс»»<sup>95</sup>. Так считает Л.Скафтымова.

В заключении проведенного анализа романса «Вокализ» хочется добавить слова самого Рахманинова: «Большие композиторы всегда и прежде всего, обращали внимание на мелодию, как на ведущее начало в музыке. Мелодия – это музыка, главная основа всей музыки... Мелодическая изобретательность, в высшем смысле этого слова, – главная жизненная цель композитора. Если он неспособен создавать мелодии, имеющие право на

---

<sup>95</sup> Скафтымова Л. «Стилевые особенности романсов Рахманинова», Л., 1983 г.. Стр.243

длительное существование, – то у него мало шансов на владение композиторским мастерством»<sup>96</sup>.

В этих словах заключено творческое кредо композитора, которому он никогда не изменял. Мелодизм Рахманинова – насквозь русский, напевный, пластичный. «Голос у него долгий, так и стелется», – так говорят в народе о хорошем певце. Таким «долгим», протяжным, бесконечно льющимся музыкальным голосом был счастливо одарен и Рахманинов. Тут он прямой преемник Чайковского. «Широко и вольно дыхание рахманиновской музыки, необъятен ее простор!»<sup>97</sup>

### Op. 38

Последний вокальный цикл op. 38, написанный на слова поэтов-символистов, занимает особое место в вокальном творчестве композитора. Эти романсы С.В.Рахманинова представляют интерес по многим причинам. Их созданием заканчивается центральный, плодотворный период творчества, охватывающий последнее десятилетие перед отъездом из России, связанный с целым рядом крупнейших сочинений Рахманинова в самых различных жанрах. «Колокола» op. 35, Вторая соната для фортепиано op. 36, Этюды-картины op. 39, «Всенощное бдение» op. 37. Именно в этот период в наибольшей степени сказались искания композитора, его новаторские тенденции, эволюция стиля.

Сведения об истории создания романсов opus 38 содержатся в воспоминаниях Мариэтты Шагинян («Ре»), которая неоднократно переписывала и подготавливала для Рахманинова стихотворные тексты русских поэтов. «Мне кажется, что «Ре» знает много в этой области, почти все...»<sup>98</sup> (письмо Рахманинова от 15 марта 1912 г.). В 1916 г. М.Шагинян, будучи в Ессентуках принесла Рахманинову «тетрадь с 26 «заготовленными текстами», среди них и «Маргаритки», и «Крысолов», и «Ау!», и «Сон»,

<sup>96</sup> Рахманинов С.В. «Письма», Литературное наследие, М., 1978 г.. Стр.105

<sup>97</sup> Скафтымова Л. «Стилевые особенности русской музыки XIX-XX веков», Л., 1983 г.. Стр.244

<sup>98</sup> Шагинян М. «Воспоминания о Рахманинове», М., 1961 г.. Т2. Стр.132

«Ивушка», и «К ней»... все шесть стихотворений, на которые он создал потом романсы»<sup>99</sup>. Работа над романсами началась летом в Ессентуках, а закончилась осенью того же года в Ивановке. М.Шагинян вспоминает, как не все поняли эти романсы, посчитали их искусственными, осуждая за текст, взятый у символистов. «Но это абсолютно неверно. Все шесть романсов поразительно были свежи и хороши. Критики писали о них, как о новой странице в творчестве Рахманинова»<sup>100</sup>. 26 октября 1916 года «Вечер романсов Рахманинова прошел блестяще... Что касается вещей, то они очень хороши. Самые удачные «Крысолов» Брюсова, «Ночью в саду у меня...» А.Блока из А.Саакяна и «Ау!» К.Бальмонта. Они выделяются свежестью и прямо трогательной красотой»<sup>101</sup>. Романсы были исполнены Кошиц, аккомпанировал С.Рахманинов. Все шесть романсов и посвящены знаменитой Н.Кошиц.

Работа над романсами ор. 38 у Рахманинова проходила увлеченно и очень интенсивно. Здесь стоит остановиться на особенностях творческого процесса Рахманинова. Ф.Ф.Шаляпин свидетельствует о том, что «феноменальная память и слух позволяли Рахманинову держать в голове всю сочиненную музыку до ее записи»<sup>102</sup>. Так, к примеру, три романса опуса 38 «Ночью в саду у меня...», «К ней», а также самый большой и сложный по мелодике, фактуре и гармоническому языку «Крысолов» имеют одну дату 12 сентября 1916 года. Ивановка.

Видимо, память и слух позволяли Рахманинову держать сочинение в голове до того момента, когда он мог представлять его исполнение внутренним слухом, и слышать его детально, и в соответствующем тембре. «Только когда напишу на бумагу – перестанут играть», – указывал сам Рахманинов. Напряжение в период удержания произведения «в памяти» бывало настолько велико, что фиксация его на бумаге вызывала

---

<sup>99</sup> Там же.Стр.133

<sup>100</sup> Шагинян М. «Воспоминания о Рахманинове», М., 1961 г.. Т2 Стр.168

<sup>101</sup> Метнер Н.К. «Воспоминания о Рахманинове», М., 1961 г.. Т2 Стр. 317

<sup>102</sup> Шаляпин Ф.Ф. «Воспоминания о Рахманинове», М., 1961 г.. Т2 Стр.291

естественный, и, с точки зрения психологии творчества, слуховой покой в момент окончания звучания сочиненного произведения»<sup>103</sup>.

Романсы ор. 38 написаны на слова поэтов-символистов: А.Блока, А.Белого, И.Северянина, В.Брюсова, Ф.Сологуба, К.Бальмонта. Об отношении Рахманинова к современной поэзии, символизму в частности, свидетельствуют его высказывания в письмах к М.Шагинян. Из них видно, что композитор очень осторожно и недоверчиво относился к новому направлению в поэзии, имея свое, самостоятельное суждение о текстах, и их авторов. Не следует думать, что «Шесть стихотворений», есть «победа» Шагинян над предубеждениями Рахманинова в отношении новой поэзии. Творческое сознание композитора подсказывает ему возможности «воплощения образа, соответствующих субъективному творческому ощущению художника, даже в тех случаях, когда нет явного соответствия между сюжетом, текстом, и устремлениями художника»<sup>104</sup> так, видимо, и произошло с романсами ор. 38 Рахманинова. Из 26 предложенных текстов Рахманинов выбрал только шесть. Каких? Соответствующих его состоянию, настроению, близких основной образной сфере творчества. Модернистским увлечениям, в той или иной мере, отдали дань многие композиторы: к символистской поэзии обращался Танеев, Гречанинов написал цикл на слова Бодлера «Цветы зла».

Романсы ор. 38 занимают особое место в вокальном творчестве композитора. Их «непохожесть» на предыдущие опусы отмечает Васина-Гроссман: «Последний цикл романсов Рахманинова – явление очень сложное, в нем заметно и увлечение модернизмом и внутреннее стремление преодолеть это увлечение»<sup>105</sup>. Эволюция стиля композитора сказалась в этом цикле наиболее ярко и отчетливо, этому, в определенной мере, способствовало обращение к поэзии символистов. Эволюция стиля коснулась всех средств выразительности этих романсов. Почти все романсы, кроме

---

<sup>103</sup> Шагинян М. «Воспоминания о Рахманинове», М., 1961 г.. Т2. Стр.172

<sup>104</sup> Келдыш Ю. «Воспоминания о Рахманинове», М., 1973 г.. Стр.420

<sup>105</sup> Васина-Гроссман В. «Русский классический романс XX века», М., 1956 г.. Стр.336

«Письмо к К.С.Станиславскому», «Из Евангелия от Иоанна (гл. XV) «Сирень», – транскрипция для фортепиано, имеют собственноручную подпись и даты самого Рахманинова»<sup>106</sup>. В ранних опусах, в большинстве случаев, драматургия романсов основывалась на принципе контраста эмоций, темпов, тональности и жанров. Жанровое разнообразие, характерное для романсового творчества значительной части русских композиторов 19 века, в начале 20 века уступило место сужению жанров, общему тяготению к лирике. При этом процесс сужения жанров сочетался с их слиянием.

Намечался и развивался еще один существенный принцип в искусстве этого периода – циклизация малых форм – лирических стихотворений в поэзии, лирических романсов в музыке. Так возникает лирический цикл, вмещающий более значительное содержание, нежели отдельное стихотворение, отдельный романс, но освещающий его через ту же лирическую призму. При отсутствии общей сюжетности, драматургического развертывания конкретного действия, связующей нитью в подобном цикле, является по-преимуществу единство настроения, определяющая эмоция. Циклообразование в романсах – это новая тенденция рубежа XIX-XX веков. Об этом явлении В.Брюсов говорит: «книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целом, объединенным единой мыслью»<sup>107</sup>. Такие требования, высказанные общими принципами развития искусства данного периода, предъявили к своим романсам и Метнер, и Рахманинов.

В анализируемом опусе романсов, сложившиеся в искусстве принципы циклизаций, сказались в довольно значительной степени. Объединяющим моментом в опусе 38, несомненно, явились избранные для всех романсов тексты, связанные с символизмом. Рахманинов отразил в них их образно-эмоциональную сторону в соответствии со своими идеалами и принципами творчества. Одной из главных проблем, волновавших композитора, была

---

<sup>106</sup> Асафьев Б. «Письма Рахманинова», «Литературное наследие», М., 1978 г.. Стр.273

<sup>107</sup> Брюсов В. «urbi e! ogbi». Предисловие, М., 1903 г.. Стр.6

проблема противопоставления действительности и одинокой личности. И диапазон в показе этой личности широк – от активной, бунтарской до сломленной и болезненной. Этот образ предстает в романсах оп. 38 и объединяет их, при всем различии содержания текстов и музыкального воплощения. Здесь ясно намечается драматургическое направление пути в определенную сторону. «Развитие темы одиночества, порыва и зова, не находящей ответа, – отмечает Л.Скафтымова, – идет в романсах от глубоко шемящей искренней скорби, безутешной «Ивушки», через призыв – заклинание «К ней», тонкую, своеобразную иронию «Крысолова» к туманно-бесплотному образу, манящему и недостижимому в романсе «Ау!»»<sup>108</sup>.

Внутри этой общей линии существуют арки-связи. Арки-контрасты от «Ивушки» к «Крысолову»; от реального призыва героя к манящему образу – от «К ней» к «Ау!»; «Маргаритки» и «Сон» – от примирения противоречий в сфере земных радостей до реально-материальной в сфере философской, идеальной. Все это, несомненно, коснулось мелодики последних романсов оп. 38. Она становится более детализированной, внутренне напряженной и острой, что связано с обращением к жанру «стихотворений с музыкой» – характерному явлению начала XX века. Преобладающим типом ее развития становится микротематизм. Таким образом, основные элементы музыкального языка «Шести стихотворений с музыкой» Рахманинова – это мелодия, гармония, принципы формообразования – представляют сложный, своеобразный и высокохудожественный стиль композитора, развившийся в результате его творчества и отразивший основные веяния современности.

Благодаря группе стихотворений современных Рахманинову авторов, общей чертой которых было стремление к обновлению образной системы и средств классической поэтики, известная эстетизированность эмоций ощущается и в музыке некоторых романсов. Вместе с тем, Рахманинов не просто следует за словесно выраженной поэтической мыслью, а обогащает

---

<sup>108</sup> Скафтымова Л. «Романсы Рахманинова оп. 38», Л., 1983 г.. Стр.39

образы текста, придает им новую окраску, создает яркую, красочную музыкальную картину.

Стилистически этот цикл развивает тенденции, наметившиеся уже в предшествующих романсах. Тщательно разработанная вокальная декламация соединяется с развитой по фактуре фортепианной партией, которой принадлежит иногда главное, определяющее значение в передаче образно-поэтического замысла. «Но здесь музыкальная звукопись Рахманинова приобретает особенно изысканный характер, отдельные выразительные детали заостряются и поддаются в подчеркнутом, укрупненном плане»<sup>109</sup>.

В романсе цикла **«Ночью в саду у меня...» ор. 38 №1 («Ивушка»)** на слова Исаакяна в переводе А.Блока сгущенная, заостренная экспрессия сочетается с миниатюрностью формы и лаконизмом средств изложения. «Тонкой, детализированной передаче поэтического текста способствует метрическая свобода и гибкость музыки»<sup>110</sup>: Рахманинов не указывает тактового размера из-за постоянной его изменчивости. По поводу этого романса композитор говорил: «Хотя «Крысолов» и «Маргаритки» считаю наиболее удавшимися мне, но легче всего я писал «Ивушку». Удивительно музыкальное чувство природы у этого армянского поэта. Если бы все так писали в стихах о природе, как он, нам музыкантам, оставалось бы лишь дотронуться до текста – и готова песня»<sup>111</sup>.

Стихотворение А.Исаакяна близко по содержанию к традиционным мотивам народной поэзии: образ грустной плакучей ивы – символ безутешной в своем горе девушки. Тоном искренней жалобы проникнуты и начальные фразы романса.

Сравнивая первоначальную фразу из раннего романса ор. 8 «Полюбила я на печаль свою...», можно найти определенные точки соприкосновения, но в «Ивушке» мелодика становится более напряженной и острой, более детализированной.

---

<sup>109</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.. Стр.421

<sup>110</sup> Там же.

<sup>111</sup> Шагинян М. «Воспоминания о Рахманинове», М., 1961 г.. Т2, Стр.169

Вопросо-ответная структура первого мелодического построения, с мягким и плавным опеванием сначала доминанты, а потом тоники, напоминает лирическую мелодику Чайковского. Но хроматические обороты в первых двух тактах, с напряженно звучащими интервалами уменьшенной терции и увеличенной секунды, придают «выражению чувства особый оттенок острой боли»<sup>112</sup>.

Концертмейстер и вокалист должны проникнуться ходами на увеличенную секунду с прихотливой извилистостью мелодической линии, в которых имеются черты ориентальности. Определенные интонации, важнейшие характеристики образа становятся рельефнее и значительнее. Особенно ярко выражен образ «слез», возникший в первых же словах:

*«... плачет плакучая ива,  
и безутешна она».*

<sup>112</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г., Стр.421

Исполнение фортепианной постлюдии требует от пианиста совершенного владения техникой нюансировки в пределах  $= pp = < mf > p$ , с применением гармоний хроматической системы, альтерированных мажоро-минорных аккордов. При точном исполнении, соблюдении штрихов, без «толчков», достигается необходимый характер звучания «вздрагивающего ритма».

С применением гармоний хроматической системы, делается возможным выделение основного момента: «опевание», – окружение основных функций лада далекими вспомогательными гармониями, с функциями естественного тяготения.

Те же интонационные элементы становятся основой для построения драматической кульминации во второй половине романса, на словах:

«Ивушка плачущей горько...»

The musical score consists of two systems. The first system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a *mf* dynamic and features trills (marked '3') over the notes 'не-е' and 'де-вуш-ка'. The piano accompaniment features sixteenth-note patterns (marked '6') and a *p* dynamic. The second system continues the vocal line with a *cresc.* marking and a *f* dynamic, with trills (marked '3') over the notes 'и' and 'чу-щей'. The piano accompaniment also features a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The score is in a minor key and includes various articulations and dynamics.

The image shows a musical score for voice and piano. The top staff is the vocal line, featuring a melodic phrase with a slur and a fermata over the word "ко,". The middle staff is the piano accompaniment, with a complex rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line includes triplets and sextuplets, with fingerings indicated below the notes. Dynamics are marked as *p* (piano) and *sf* (fortissimo).

Рахманинов объединяет здесь целую группу средств: мелодических, гармонических, фактурно-динамических – для того, чтобы с наибольшей силой подчеркнуть и выделить «ударное» значение этих слов.

Вокалист должен донести характерную «жалобную» интонацию уменьшенной терции, которая была в начальной фразе мелодии, а теперь так же и в кульминации.

Пианист чутко и тонко интонирует все гармонические комплексы – это аккорды продленной терцовой структуры, альтерированные. Здесь взят «вводный» уменьшенный терц-децима аккорд доминанты с пониженной терцией.

Вокальная партия и партия фортепиано – это два мелодических пласта, тонкими нитями взаимосвязанные между собой.

Важно отметить и ряд изобразительных деталей: характерный «вздрагивающий» ритм, который неоднократно появляется в партии фортепиано».

«Ранее утро блеснет» – гармоническое просветление в партии фортепиано и мелодии.

*mf*

Ран - не - е ут - ро блес -

*mf*

нет, неж-на - я де-вуш-ка - зорь - ка и - вуш-ке, пла -

*p*

*cresc.*

Великолепная, журчащая фигурация в партии фортепиано, на кульминации вокалиста, как бы рисующая капли, падающие с ветвей «безутешной ивы».

*f*

чу - шей горь -

*f*

На словах: «Слезы кудрями сотрет», – пианист внимательно следует за вокалистом, уплотняя мелодическую линию каждый раз по-разному. Пианист следует за певцом в едином темпо-ритме движения и ориентиром ему служит равномерное движение четвертей в левой руке, которая показывает становление тоники. Только в «Ивушке», из всех шести романсов, тональная основа дается сразу и затем многократно утверждается. Романс заканчивается двухтактным фортепианным заключением на интонации «жалобного» вздоха и пленяющим, проникновенным лиризмом.

Принципы трактовки двухчастной формы, складывающиеся в раннем творчестве Рахманинова заметны и в последних романсах ор. 38. Эту форму имеет романс «Ночью в саду у меня...». Двухчастность здесь относится к развивающейся, так как основой ее является лирика, связанная с одним настроением. Так печально-лирический образ «одиноким ивушки», представленной в первой части романса, получает далее развитие в плане «скорбно-сгущенном». Лейтфраза «плача» обрамляет первую часть и осуществляет функцию тематической репризы в конце романса.

Тонкое прочтение и создание, в связи с этим, соответствующего музыкального образа в поздних романсах Рахманинова, связано со специфической трактовкой ритма, метра, всего синтаксиса стихотворения. Все это породило преодоление структуры текста, «встречный ритм», а также неперIODичность метра. В романсе «Ночью в саду у меня...»

непроставленный размер приводит к соотношению между музыкальным сложением и строением стиха.

Для романсов ор. 38, этого цикла, характерен тематизм, складывающийся из отдельных мотивов, интонаций, несущих важную образно-смысловую нагрузку и являющихся основным строительным материалом мелодии. Такая структура мелодии порождает особый вид тематизма – микротематизм. Это явление достаточно четко выражено в романсах ор. 38 как и в «Колоколах» ор. 35, «Остров мертвых» ор. 29, этюдах-картинах опус 39.

### **«К ней» ор. 38 №2.**

Чертами напряженной драматической патетики отмечен романс «К ней» ор. 38 №2. Стихотворение А.Белова.

В наибольшей степени микротематизм проявился в музыкальной интерпретации Рахманиновым стихотворения А.Белова, именно в этом романсе. Основной микромотив стихотворения пронизывает буквально весь романс, мелодически и ритмически почти не изменяясь. Он придает романсу особую интонационную окраску и, в то же время, цементирует, на первый взгляд, неустойчивую, зыбкую сферу развертывания романса.

В романсе, особенно, выделяются слова скорбного возгласа: «Милая, где ты, милая?», – которым завершаются строфы стихотворения. Каждый раз это восклицание звучит по-разному, с нарастающей силой и страстностью.

Первый раздел романса, и мелодически и гармонически, опирается на созвучие, ощущающееся как доминанта к b-moll, а далее весьма ощутимы c-moll и g-moll на завершении первой строфы, на словах:

*«Милая, где ты, милая!».*

*a tempo*

Ми - ла - я, где ты,

*cresc.* *mf*

*Poco più mosso*

*mf* *p* *rit.*

ми - ла - я!

*f* *dim.*

Вокальная партия подготавливается лишь двухтактовым построением фортепианного вступления, устанавливающим ровный, постоянный ритмический фон, на котором разворачивается свободно льющаяся партия вокалиста.

Концертмейстер чувствует мелодическую природу фортепианного сопровождения, которая предельно скромно и просто оформлена. Он должен добиться мягкого, приглушенно матового звучания.

*Andante*

*p*

Тра - вы о - де - ты

*mf* *mf* *p*

Рефрен «Милая, где ты, милая!» в различных эпизодах романса носит характер каденциозных отступлений свободно фантазирующих вокалиста. Но при этом, вокалист и пианист всегда органично включаются в общую цепь развития.

Проведение первого рефрена претерпевает значительное изменение фактуры фортепиано, за счет расширения и стремительного подъема в первой кульминации вокалиста. Исполнением каскада двойных нот, пианист рисует напряженную мелодическую волну, передающую возглас и призыв любовного чувства.

Во второй строфе рефрен-восклицание подчеркивается модуляцией из Des-dur в d-moll с «помощью рахманиновского «ложного септаккорда»»<sup>113</sup>. Во второй фразе колорит просветляется, замечательно по неудержимому динамическому напору и мастерству фортепианное сопровождение, стремительное развертывание легких, воздушных хроматизмов, «цепочки» диссонирующих созвучий.

Пианист должен стремиться в исполнении к большой техниче-ски-виртуозной свободе. При неоднородности фактуры, различия в характере музыкального материала, пианист добивается тесной связанности всех элементов и непрерывности музыкального развития.

В целом, вторая часть романса, это великолепная картина сквозной драматической оперной сцены, в которой вокальные и фортепианные средства выразительности подчинены единой художественной цели и служат раскрытию сложного психологического душевного влечения и страстей.

---

<sup>113</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.. Стр.423

Tempo I (Meno mosso)

*p* жду те - бя в стру - ях Ле - ты смы - ту - ю

*rallentando*  
*mf* блед - ны - ми Ле - ты *p cantabile* стру - я - ми...

*a tempo*  
*p*

В последнем, кульминационном проведении восклицания: «Милая, где ты, милая!», – ровное, точно замороженное движение в вокальной партии сменяется стремительным взлетом мелодической линии. Фортепианная партия полна накала, поддерживает и органично дополняет лирический образ. Пианист гармонически красочными и яркими нисходящими трезвучиями, и аккордами, подводит все к постепенному затуханию, утверждению основного F-dur и логическому завершению романса.

Форму романса «К ней» можно определить как строфическую с рефреном. И, видимо, наличие рефрена, наиболее важного в содержании романса, и послужило возникновению строфической формы.

Кульминация и фортепианное заключение проведено на основе ««рахманиновской» гармонии, усложненной альтерированным органным пунктом»<sup>114</sup>.

Фортепианная фактура романса очень сложна в исполнении. Мелодизмом насыщена вся ее основа. Пианист обращает большое внимание на специфичность поющей фактуры, певучесть всех сложных фигураций, пассажей, аккомпанирующих голосов и подголосков. Господство одного лирического образа на большом протяжении в медленном темпе требует от пианиста особой собранности формы, тончайшей звуковой нюансировки и исключительного искусства педализации. Все пианистические приемы возникают от музыки. Услышать и претворить тембровую окраску тональности фа-мажор – значит, проникнуть в суть звукообраза, прочувствовать его сердцем и воплотить пальцами, движением кистей рук.

**Романс «Маргаритки» ор. 38 №3 на слова И.Северянина** – один из прелестных музыкальных пейзажей Рахманинова, рожденный основным образом стихотворения – образом весеннего цветения природы. Мелодия романса может служить образцом свободного «бесконечного» мелодического развертывания.

По характеру образов и общему эмоциональному колориту, этот романс близок романсам «Здесь хорошо...», «Сирень», «У моего окна...», но по характеру лирического высказывания ближе к романсу «Ночью в саду у меня». «Маргаритки» – это тоже «тихая» сдержанная лирика, но манера музыкального выражения совершенно иная. В романсе «Ночью в саду у меня...» преобладала очень утонченная и усложненная вокальная песенность. В романсе «Маргаритки» с вокальной песенностью поет и

---

<sup>114</sup> Там же.

фортепианная партия, очень напоминающая прелюдию g-moll op. 32 с ее спокойно парящей в верхнем регистре мелодией.

Несколько звуков фортепианного вступления передают ощущение воздуха и пространства. «Плавно льющаяся вокальная мелодия пасторального характера на фоне тихо журчащих, неторопливых фигураций»<sup>115</sup>. При этом главная мелодическая мысль излагается у фортепиано, а вокальная партия составляет, как бы, только подголосок к теме. Во вступлении фортепианной партии видна также тенденция к постоянному завуалированному выявлению тоники, дезориентирующее отношение к F-dur, хотя он подчеркнут почти на всем протяжении романса. Этот пример не говорит о распаде ладотональности: лейтмотив вступления заставляет ожидать скорее c-moll, чем основной F-dur. И здесь, заложена Рахманиновым специальная художественная задача, связанная с образно-текстовой стороной. Зыбкость образа, колорит нашли свое отражение в трактовке ладотональности и ее опоры-тоники.

**Lento**

О, по-смот - ри, как мно - го мар-га - ри-ток

Пианист исполняет партию фортепиано легко и прозрачно. Ввиду отсутствия противопоставления регистров, пианист должен тончайшим слухом определить и воспроизвести пальцами степень различия и качества звучностей, а это требует хорошего воспитания и слуха, и туше. Здесь очень важна горизонталь, а не вертикаль.

<sup>115</sup> Там же.

На фоне плавно «журчащих» квартолей и узорчатых фигураций, напоминающих свирельный наигрыш, развертывается певучая вокальная тема. Ансамблистам необходимо обратить так же внимание на динамическую одноплановость звучания: в начале романса выдерживается тихая звучность с колебаниями оттенков *p* до *pp*.

В основе развития каждой мелодической линии, проводимой фортепиано, лежит принцип возвращения к исходной точке – мягко ниспадающей интонации, как бы рожденной привольным вздохом, или тихим восклицанием.

их из-бы - ток, о - ни цве-тут. Их ле-пест

В среднем разделе фортепианная «фактура постепенно набухает, наполняется теплом и светом, создавая яркий образ летнего расцвета природы, торжества жизни и радости»<sup>116</sup>.

ки трех-гран-ны-е, как крыль-я, как бе-лый шелк.

Вокальная партия излагается в высоком регистре, звучит необычайно светло и словно парит в легком и прозрачном воздухе. В репризе, на

<sup>116</sup> Там же.

короткое время, вокальная партия выдвигается на первый план. «Стержневые» опорные тона «вздохи» придают романсу своеобразную цементированность. И примечательно, что когда интонация «вздоха» переходит в вокальную партию в репризе, она там конкретизируется именно как восклицание:

«О, девушки, о звезды маргариток,  
Я вас люблю!»

The musical score consists of two systems. The first system contains the vocal line and the first part of the piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "де-вуш-ки, о звез-ды мар-га-ри-ток,". The piano accompaniment is marked *pp*. The second system contains the vocal line and the second part of the piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "я вас люб-лю!". The piano accompaniment includes dynamic markings *rit. dolcissimo*, *pp a tempo*, and *mf*. It also features a trill and a nine-measure rest.

Здесь следует остановиться на явлении связанном с преодолением куплетности, что связано с усилением влияния закономерностей музыки над организацией стихосложения, «встречный ритм», по определению Е.Ручьевской<sup>117</sup>.

Три строфы стихотворения «Маргаритки» получают в романсе трехчастность, не за счет количества строф, а потому, что в средней части первая половина третьей строфы оказывается вовлеченной в область кульминации, а вторая ее половина дает репризу типа «свертывания». А

<sup>117</sup> Ручьевская Е. «Соотношение слова и музыки», Л., 1973 г.. Стр.273

мелодическая самостоятельность фортепианной партии, связывающая строфы свои постоянным движением, способствует текучести и непрерывности изложения в единый поток развития. Недостаток текста в условной репризе компенсируется развернутым фортепианным заключением, построенным на лейтмотиве вступления.

Растворяясь в узорчатых фигурациях, пианист создает несколько импрессионистический пасторальный образ, и мгновенно широкая мелодия «вздоха» на *mf Poco più mosso* задушевного лиризма, завершает поэтическую миниатюру.

М. Шагинян свидетельствует, что сам Рахманинов считал лучшими в цикле романсы «Маргаритки» и «Крысолов».<sup>118</sup>

Сразу же, с первых звуков вступления фортепианной партии, ощутимо движение в сторону индивидуального музыкального решения схемы романса «Маргаритки». Рахманинов здесь явно не следует традиции, нарушает каноны. В самой структуре романса очевидны начавшиеся перемены. Привычные тональные планы не соблюдены. Вокальная и фортепианная партии «оплавлены» в непрерывный поэтический поток, где все границы размыты и неразличимы. Общий характер импровизационного течения музыкальной речи явно преобладает над контрастным развитием. Поэтическое и лирическое органично сменяет друг друга.

Стиль Рахманинова здесь имеет свои индивидуальные приметы: чуткую интонацию музыкальной речи; мелодическое начало, на которое всегда опирается мысль; особую одухотворенность пианизма. Наивная чистота образа «Маргариток» трогает нас, как отпечаток ранних романсов Рахманинова.

Характерно, что при создании фортепианной транскрипции романса «Маргаритки», композитор почти не внес в него фактурные изменения.

---

<sup>118</sup> Шагинян М. «Воспоминания о Рахманинове», М., 1961 г.. Т2. Стр.169

Некоторые вокальные фразы «были им просто опущены без всякого ущерба для цельности впечатления».<sup>119</sup>

И в то же время, необходимо отметить, как оригинально решено в романсе «Маргаритки» соотношение вокальной и фортепианной партий. Вокальная партия окружена мелодическими линиями фортепиано (условно - сопрано и бас). Сливаясь, все три линии движутся в едином лирическом потоке, что не исключает гибкости и самостоятельности каждого отдельного голоса. Непрерывные волны гармонической фигурации наполняют ткань романса и «перетекают» в кульминацию, где окончательно обнажается подтекст романса – «Я вас люблю!» В этом последнем удивительном соединении воздушной легкости движения вокальной партии и повторности ритмической фигуры фортепиано, живет тихая мечтательность и признание в любви.

Ансамблисты-исполнители формулируя свою исполнительскую версию должны представлять собой единение двух импульсов: блистательная пианистичность и эмоциональная насыщенность мелодического дыхания. Они не уступают друг другу, соревнуясь в техническом совершенстве и тонкости эмоциональной нюансировки.

### **«Крысолов» ор. 38 № 4 слова В. Брюсова**

Ярким примером к светлой лирике «Маргариток» является «Крысолов», песня полная иронии и скепсиса. Старинная легенда о крысолове – чародеи, поражавшем своей волшебной дудочкой весь окружающий мир. Брюсов придает этому образу символические черты. Таинственный незнакомец, бродящий по свету, «который чарует и заволаживает все живое, но сам остается одинок и чужд людям». Рахманинова больше заинтересовала внешняя характеристически-описательная сторона стихотворения, нежели его скрытый символический смысл».<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.. Стр.423

<sup>120</sup> Там же. Стр..425

Композитор написал на это стихотворение своеобразное скерцо. В музыкальном тексте Рахманинов отталкивается от регулярно повторяющегося рефрена: «Тра-ля-ля-ля...» Приплясывающий ритм этого словесного рефрена передан в острой ритмической фигуре, которая пронизывает всю музыкальную ткань романса, «подвергаясь мелодическому, гармоническому варьированию, меня окраску своего звучания».<sup>121</sup>

Фортепианное вступление, построенное на наигрыше «волшебной дудочки» несет в себе острый, колющий мелодико-ритмический характер. Фортепианная партия чрезвычайно детально разработана и приобретает значительное и самостоятельное значение.

**Non allegro. Scherzando**

Пианист должен точно уловить остроту и причудливость очертаний фортепианного изложения. Исполнить на основе точнейшего соблюдения текста и пространственного его толкования, все детали, штрихи *staccato*, *scherzando*, каждую подробность. Все здесь имеет свой смысл, логику, выразительность, ибо это вместе и является органической частицей целого.

В фортепианном вступлении тональная основа завуалирована, каданс, определяющий тональность C-dur, приходится только на конец первой строфы. Это придает вступлению колористический фон с неудержимо ритмической энергией.

Для вокальной партии характерно постоянное чередование лирических фраз и подражание шутливому наигрышу волшебной дудочки, что придает ей насмешливый, ироничный тон.

<sup>121</sup> Там же.

Образ «волшебной дудочки» очень сложен в исполнении, он фокусируется уже в первом лейтмотиве. Дальнейшие изменения и строй развертывания вокальной партии неотрывны от углубленного рассмотрения настроения и чувства героя. Очень сложна в исполнении для вокалиста хроматическая система альтерированных, мажоро-минорных ходов, скачков, динамики. Эти гармонические пути сложны для интонирования с множественными отклонениями, но направленные к ожидаемой функции.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in treble clef with lyrics "Я на ду-доч-ке иг - ра - ю, тра-ля-ля-ля - ля-ля-". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs). Dynamics include *mf*, *p*, and *p leggiero*. Performance markings include *staccato* and accents.

Восемь строк романса создают своеобразную трехчастность, которая сложно складывается. Так 4, 5, 6-я строфы оказываются вовлеченными в сквозное развитие с широкой кульминацией в третьем разделе. Важно также отметить и ладотональный план романса. Это жесткий, диссонирующий комплекс, представляющий своеобразную доминанту к *cis-moll*. В «Крысолове» наиболее заметными, яркими и новыми являются соотношения: *e-moll g-moll b-moll f-moll-cis-moll*, и смена одноименных тональностей *G-g, H-h, B-b*.

Блестяща и виртуозна фортепианная партия. Она, по своей ажурной легкости, пианистической пластике, технической трудности, очень близка к этюдам-картинам ор. 32. Виртуозное владение материалом – это одно из чудес Рахманинова. Пианизм, опять таки, здесь рождается от соотношения руки с клавиатурой. Фигурации идут за строением пальцев и руки, здесь нужно найти физическое удобство, и устройство «музыкально-смысловое».

Пианист должен найти для себя наиболее целесообразную и полезную аппликатуру. Пианистический материал в романсе настолько широк, что фортепиано можно ассоциировать с оркестром. В таком преображении роль рояля велика, Рахманинов находит опять свой индивидуальный подчёрк: фортепианная партия многослойна, виртуозна, полифонична, ритмически активна. Пианисту помогает понять гармоническая структура фортепианного изложения романса в работе над педалью и предохранить от ошибок, когда требуется изменение тембра и нюансировки.

Все кульминации в «Крысолове» проведены на основе «рахманиновской» гармонии, усложненной органом пунктом. Середина романса и его кульминация имеют характер таинственный и причудливый:

*«Будет ждать в бреду истомном,*

*В час, когда заснет земля».*

*Più mosso*

ля. И в ле - су под ду - бом тем - ным, тра - ля - ля - ля - ля

ля, бу - дет ждать в бре - ду ис - том ном

Лейтмотив «волшебной дудочки» имеет двойной подтекст. Словно, кто-то прислушивается, пристраивает гармонии к дрящимся звукам в басу, и вдруг встрепенется на отдаленный звук чародея, его «волшебной дудочки».

Вокальная партия очень сложна психологически. Идилистически-светлая тема «волшебной дудочки» очень близка разнохарактерным вариациям. Среди них и легкое, беспечное скерцино, и лирический ноктюрн, и моменты сарказма. Все это сложные, необычные черты драматургии Рахманинова. Выразительные паузы, разрезающие синкопированный ритм, контрасты короткого и широкого дыхания у вокалиста, взволнованное движение фортепианной партии еще больше усиливают впечатление стройности развития романса.

В момент достижения наивысшей точки:

«Встречу гостью дорогую,  
Тра – ля – ля – ля – ля – ля – ля,  
Вплоть до утра зацелую,  
Сердце лаской утоляя...»

The musical score consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The vocal line begins with a *cresc.* marking and a 7/8 time signature. It features a series of eighth notes and a long note with a *f* dynamic and a *rit.* marking. The piano part starts with a *p* dynamic and includes *cresc.* and *dim.* markings. The tempo is marked *a tempo* at the beginning and end of the excerpt.

Нарастающее напряжение, переходящее в кульминацию имеет сложный подтекст, характерный для поздних трагических образов Рахманинова. Ползучие хроматические волны фортепианной и вокальной партий захватывают все более высокие регистры при непрерывном подъеме и спаде динамики. От исполнителей, ансамблистов здесь требуется чрезвычайное

внимание к тончайшим нюансам, динамическим выточкам, которые оттеняют грани душевного движения героя.

После завершения кульминации *cantabile* пианисту следует показать тонкую смену настроения «чародея». При переходе к коде возобновляется первоначальное эмоциональное состояние *scherzando*.

ля. И, сме-нив-шись с ней ко-

*p* *scherzando*

Интересно окончание романса «Крысолов», романса о жизни и о наваждениях в ней. Кода – ослепительный взлет вокальной и фортепианной партий одновременно на *ppp*, как вспышка света. Кода вырастает на кульминации пианиссимо и устремляется в ликующий праздничный мажор C-dur. Этот взлет венчает все, взлет «волшебной дудочки» и чародея.

в сад, где строй - ны то - по - ля. Тра-ля-ля-ля!

*dolce e cantabile* *ppp ad libitum*

*ppp* Ped.

Исполнение романса «Крысолов» требует артистического мастерства, способности создать психологически трудную колоритную игровую сценку совместными усилиями солиста и пианиста. Романс имеет грандиозный размах концертности с необычной поэтической картинностью. Исполнение двойных нот, аккордов во всех регистрах, каскады виртуозных пассажей,

певучая кантилена, оркестральность находятся в единстве с исполнительским мастерством. Но пианист здесь должен помнить, что эта виртуозность не становится самоцелью: она имеет художественный смысл и является средством образного воплощения.

Ансамблисты имеют прекрасный материал для исполнения и показа мыслей и чувств человеческой жизни в ее страстных порывах стремлений и сомнений.

### «Сон» op. 38 №5

Красочностью музыкального письма, полнотой и сочностью звучания привлекает романс «Сон» op. 38 №5 на слова Ф.Сологуба.

В романсе задача живописно-колористического порядка, приобретает самодовлеющее значение. Здесь Рахманинов создает поэтическую картину «сказочного волшебного сна, уносящего в мир чудесной фантастической грезы»<sup>122</sup>.

«Сон» вносит новые черты в трактовку Рахманиновым светлых образов. Здесь нет драматического и конфликтного развертывания образа, поступательного порыва, а есть прекрасное и красивейшее одноплановое его утверждение. В привычном светлом и глубоком *Des-dur`e* развертывается широкая и убеждающая картина «Сна».

М.Шагинян вспоминает: «Любимым моим из этих текстов, кроме «Ивушка», был «Сон» Сологуба, и я долго ему рассказывала, как передала бы в аккомпанементе раздвигающимися интервалами (от секунды к септимере или октавы) чувство неподвижного парения крыльев сна в безвоздушном пространстве»<sup>123</sup>:

*«Не понять, как несет,  
И куда, и на чем,  
Он крылом не взмахнет  
И не двинет плечом....»*

---

<sup>122</sup> Там же.

<sup>123</sup> Шагинян М. «Воспоминания о Рахманинове», М., 1961 г..Т2. Стр.169

С большой искренностью и похвалой отзывался о романсе «Сон» строгий судья, Н.К.Метнер, как о «новом расцвете творчества»<sup>124</sup>.

Одним из пленительных моментов рахманиновской лирики, всегда были «стояния», застывания музыкального развития. «Мысль как бы останавливалась»<sup>125</sup>, созерцала понравившуюся композитору интонацию.

Но, необходимо отметить, что средства музыкальной выразительности, использованные в романсах «Маргаритки» и «Сон» ор. 38, отличаются от тех, которые имеют место в более ранних произведениях при обрисовке сходных образов. С какой широтой и силой психолога-пейзажиста показывает Рахманинов чувство любви и картины природы, например, «Сон» ор. 8 в романсах «Сирень», «Здесь хорошо...» ор. №21. В романсах «Сон» ор. 38 «Маргаритки» ор. 38 «краски бледнеют, хрупкость изложения, краткость и неразвернутость, хотя и привлекательная прихотливость мелодии – все это новые черты, новое очерчивание привычного пейзажа, чувство более графично и аскетично»<sup>126</sup>.

Возникает оригинальность тонального плана: движение от единственной минорной тональности g-moll «Ночью в саду у меня» через цепь мажорных тональностей («К ней» F-dur; «Маргаритки» F-dur; «Крысолов» C-dur) к Des-dur. Есть определенный контраст между содержательной стороной и ее основной ладовой характеристикой. Характеристика лада в большинстве романсов, кроме «Ивушки», своеобразна: «оказывается сильно поколебленной»<sup>127</sup>. Это мы находим в самом светлом романсе ор. 38 «Сон», где постепенно и своеобразно появляется тоника Des-dur.

---

<sup>124</sup> Шагинян М. Там же. Стр.170

<sup>125</sup> Асафьев Б. «Избранные труды», АН. М., 1957 г.. Стр.345

<sup>126</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.. Стр.421

<sup>127</sup> Ручьевская Е. «Соотношение слова и музыки», Л., 1973 г.. Стр.275

*Lento* *mf*

В ми - ре нет ни - че - го вож - де

*mf*

*dim.* *p* *p*

лен - не - е сна, - - - ча - ры есть у не -

Фортепианная партия, с ее, как бы, «раздвигающимися» интервалами «от секунды до децимы», идеально передает чувство неподвижного парения. Кроме того, мелодическая самостоятельность фортепианной партии, связывающая строфы стихотворения активным входящим движением, способствует непрерывности и текучести изложения, что объединяет строфы в единый поток развития. Важной особенностью мелодии, дающей ей «цементированность – это стержневые опорные тоны»: от «секунды до децимы».

го, у не-го ти - ши - на, у не-го на ус-тах-ни пе-

Вокальная партия сложна по исполнению. В ней присутствует и декламационность, и лиричность, окружение, «опевание» основных функций лада. Множество отклонений, сложных голосоведений, сложный метроритм. Здесь вокалист находится в лирико-созерцательной сфере, построенной на мелодической ткани из отдельных мотивов интонаций, мелодий типа «волны и полета». Преобладающим типом развития становится микротематизм, преодоление строфической структуры.

Романс имеет двухчастную форму, развивающуюся, так как ее основой, при всех ее оттенках, является лирика, связанная с одним состоянием и настроением.

Первая строфа у вокалиста построена и охарактеризована лейтфразой, которая дает отражение текста в музыке, специфическую трактовку ритма.

Мелодическая фраза фортепианного вступления, построенная на «бесполутоновом звукоряде, напоминает простой и ясный свирельный наигрыш»<sup>128</sup>. Постепенно она превращается в ровную и плавную фигурацию, которая звучит как «нежный серебристый звон хрустальных колокольчиков»<sup>129</sup>.

Пианист поддерживает вокалиста «певучими» и раздвигающимися интервалами «взмахами септимы», чем помогает единству исполнения. Пианист должен в данном случае, в начале романса избежать расплывчатости и аморфности формы четким делением в вокальной партии цезур и остановок

<sup>128</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.. Стр.425

<sup>129</sup> Там же. Стр.426

в движении, пауз. Обратит внимание на тонкость и сложность педализации, с широким применением полупедали, основанной на необходимости задерживать звучание басового регистра, как его отдельных звуков, так и целых аккордовых комплексов на отрезках большой протяженности.

Фортепианная постлюдия между первой и второй частями формы (третьей и четвертыми строфами), имеет глубоко лирический характер. Благородство, изящество мелодического рисунка, поющие фигурации создают интимную сосредоточенность музыки. Пианист ощущает колорит погружения в тишину и предчувствие поэтического блаженства.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat), and the time signature is 3/4. The top staff contains rests. The middle staff has a melodic line with triplets and sextuplets, marked with 'mf' and 'dim.'. The bottom staff has a bass line with sustained chords.

Рахманинов, как бы, раскрывая образную сторону исполнения, еще раз подчеркивает свое стремление расширить и обогатить тембровую палитру рояля. А пианист должен целиком подчинить технические виртуозные задачи художественному образу.

В начале второй части, третьей строфы, у партии фортепиано «в теплом «виолончельном» регистре возникает песенная мелодия баркарольного типа, имитируемая затем голосом»<sup>130</sup>. *Meno mosso*

<sup>130</sup> Там же.

*rit.* *p cantabile* **Meno mosso**

у не - го ши - ро - ки, ши - ро -

ки два кры - ла, и лег - ки, так лег -

Тема эта ширится и развивается. Мелодия отличается редкой протяженностью и мягкостью очертаний. Вокальная партия повторяет мелодию фортепиано на фоне прозрачного и трепетного сопровождения, иногда расцвеченного секундовыми сочетаниями.

Пианист должен обратить здесь особое внимание на одновременность звучания крайних регистров фортепиано, постепенное расширение регистрового диапазона до четырех октав, регистрового разворота от нижнего к верхнему в момент кульминации. Таким образом, пианист сможет добиться эффекта объемности и сохранить прозрачность фактуры.

Фортепианная партия очень сложна в исполнении. Ощущение скульптурной объемности и выпуклости, достигается прежде всего фактурой

изложения, когда происходит ее расслоение на четыре плана: мелодия в среднем регистре, бас, двухголосие легких фигураций правой руки. Пианист ищет в совсем исполнении тонкую и разнообразную нюансировку и динамику, владение колористическими приемами извлечения звука. Следит за количеством авторских указаний для вокалиста, который раскрывает образную сторону исполнения.

Появление мелодической темы в басовом регистре и ее вокального втора, а также и появление прерванного каданса на грани третьей и четвертой строфы, объединяет их во второй части романса.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in 9/8 time, starting with a melodic phrase in the middle register. The piano accompaniment features a complex texture with light figurations in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include 'cresc.', 'f', and 'dim.'

мгла Не по-нять, как не - сет, и ку - да, и на

Еще одна общая тенденция романсов ор. 38, которая наиболее заметна в романсе «Сон» ор. 38. Это, как бы, развертывание музыки, вслед за развертыванием текста, на сложных хроматических гармониях, а в моменты утверждения, кульминации – на диатонике. В соответствии с образом романса – мягким, просветленным, пассивно-прекрасным – активное движение хроматики аккордов в момент кульминации, неожиданно разрешается в диатоническую гармонию. Особенно это заметно в фортепианной партии, в эпизоде:

*«И легки, так легки,  
Как полночная мгла.  
Не понять, как несет,*

*И куда, и на чем...».*

Великолепны изобразительные элементы второй части: звучащая тишина, которая картинна и чиста, со своей таинственностью и блеском звезд. Возникают и чарующие фантастические видения:

*«Он крылом не взмахнет*

*И не двинет плечом».*

Пианист должен в этих эпизодах иметь способность к воплощению отдельных, сменяющих друг друга впечатлений, импровизационную свободу исполнения в высказывании, и художественному методу – импрессиониста. Два блестящих, как бы «глиссандирующих» пассажа создают ощущение ослепительной вспышки полета. Вокальная партия и партия сопровождения вызывают ощущение наслоения одного звукового пласта на другой. Спокойная сдержанность вокальной партии внезапно сменяется огромной силой нагнетания звучности и расширением регистрового диапазона: *ля* второй октавы. Кульминацию вокалиста договаривает партия фортепиано «свирельным наигрышем» вступления в трансформированном виде.

«Сон», только успев возникнуть, снова исчезает, и остается лишь легкое дуновение, которое к концу романса совсем затухает и застывает в неподвижности.

Большое фортепианное заключение имеет драматургическое значение, придавая всему романсу цельный характер. Ощущение стройности придают черты монотематизма, а сюжетный смысл – завершение повествования.

Фортепианное заключение насыщено хроматизмами модернизированного гармонического движения, а продолжающаяся подниматься поступенно вверх мелодия второй части романса, создает ощущение света и покоя. Фон фортепианного заключения приобретает «ноктюрное» значение. Чтобы еще больше подчеркнуть образно-выразительную роль «фона», Рахманинов использует очень колоритные гармонические цепочки заполненных аккордов или октав с терциями или квинтами, которые через сложные соотношения с другими гармониями, все приводят к утверждению Des-dur.

Все исполнение пианистом фортепианного заключения должно быть направленно на создание эффекта постоянного «ухода» и «растворения» образа. Это дает возможность говорить о взаимопроникновении живописных и музыкально-технических приемов, импрессионистичности романса.

The image shows a musical score for the piano conclusion of Rachmaninoff's 'Sonnet' Op. 38. The score is in 3/4 time and features a complex harmonic structure with chromatic movement. The upper staff contains dense chords and triplets, while the lower staff features a melodic line with triplets and a descending chromatic scale. Performance markings include 'calando', 'm.d.', 'rit.', and 'pp'.

Увлекаясь исполнением романса «Сон» op. 38, мы пытаемся понять искания, неожиданность замысла, тайны фортепианного и вокального языка Рахманинова.

Панорама романса «Сон» – императив, будто указующий перст повелевает художнику служить таинству призвания и «внимать священному зову таинства жизни».

Господство звукописно-красочного начала, фантастическая «бесплотность», неосвязаемость образа – все это определило специфику выразительных средств романса «Сон» ор. 38. Здесь мы находим отсутствие четкого тематизма при огромном значении гармонии, фактуры, тембра, «фоновое движение». Такая образность и конкретное их проявления в гармонии заставляют думать об определенных импрессионистических чертах, свойственных Рахманинову. Диатоника, свойственная французскому импрессионизму, применяется для показа мгновения пассивно-созерцательной сферы, показа образа и состояния. А импрессионистичность языка романса «Сон» ор. 38 сказывается, прежде всего, в трактовке тоники. Так, в романсе тоника лишь дважды дается открыто: в начале второго раздела в результате длительного, постепенного подхода, и второй раз – в конце романса, где она утверждается через сложные соотношения с другими гармониями. Во всех остальных случаях, тоника выступает завуалированно или в виде органного пункта, сопровождаемого рядом далеких аккордовых пластов, или в качестве баса комплексных гармоний.

Но надо сказать также, что «усложненность» структуры диатоники в романсах «Сон» ор. 38 и «Ау!» ор. 38 не получают того всеобщего значения, как например, в ряде произведений Дебюсси. «Увеличение терцовой структуры аккордов, их бифункциональность, размыв тоники – способствовали появлению в этих романсах импрессионистических черт, «русского импрессионизма», потому, что язык его и мелодический, и гармонический, сама образность остаются глубоко национальными. Диатоника, свойственная западноевропейскому импрессионизму, прежде

всего, французскому, здесь применяется для выявления образа и характера иначе»<sup>131</sup>.

Пианист при исполнении романса «Сон» ор. 38 сталкивается с оригинальностью фортепианного стиля: многоплановость фактуры, мелодией, скрытой в гармоническом фоне, изменчивой ритмикой. Исполняет разные приемы фортепианной техники: аккорды и октавы в сложных комбинациях, гаммообразные и арпеджированные пассажи. Фортепианная партия отличается особой тонкой и сложной педализацией, с широким применением полупедали, основанной на необходимости звучания диссонирующих созвучий и колористических приемах.

### **«Ау!» ор. 38 №6**

Заключительный романс «Ау!» ор. 38 №6 слова К.Бальмонта характерен своей недосказанностью и элементами известной импрессионистичности фактуры.

С мягкого, зыбкого покачивания фортепианной партии «как бы сотканной из воздуха весеннего утра»<sup>132</sup>, начинается романс. Оригинальность тонального плана Des-dur здесь сохранена, как и в романсе «Сон» ор. 38. Но в романсе «Ау!» эта тональность предстает бессильной и размытой. Первая же гармония фортепианного вступления имеет тонический септаккорд, во втором такте сменяющийся на D-септаккорд  $k = S =$ , а к концу романса тоника почти исчезает, заменяясь диссонирующими аккордами.

Пианист должен хорошо прочувствовать и услышать, сохранить в партии фортепиано мелодический и ритмический рисунок, ладогармоническое освещение и темп. Фортепианное изложение создает «впечатление каких-то неясно доносящихся звонов»<sup>133</sup>:

*«Твой нежный смех был сказкою изменчивой,  
Он звал, как в сон зовет свирельный звон».*

<sup>131</sup> Ручьевская Е. «Функции музыкальной темы», Л., 1977 г.. Стр.278

<sup>132</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.. Стр.426

<sup>133</sup> Там же.

**Andante** *pp dolce*

Твой неж-ный смех      был сказ-ко-ю из-

Неустойчивость и диссонантность придает всему звучанию ощущение нереальности и прозрачности.

Пианисту необходимо добиться особой гибкости движения, поворотов, переходов в свободе и легкости перемещения границ звукового диапазона мелодии. Любые проходящие, вспомогательные звуки в фортепианной фактуре вступления обладают равной, с опорными тонами, интонационной выразительностью и интенсивностью. И над всем «прозрачным» звучанием фортепиано «парит» вокальная партия, бесконечная и невыразимо трогательная. Идет длительное, плавное разворачивание вокальной мелодии, в ней нет отрешенности.

И буквально, со второй строфы появляется страстный призыв:

*«Уйдем, бежим вдвоем на горный склон».*

*ff* *f* tempo rubato

всн - чи - ва - ю,      уй-дем,      бе-жим      вдво

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in G major, 4/4 time, with lyrics "ем на гор - ный склон." The piano accompaniment features a dense texture with triplets and dynamic markings like "rit.", "dim.", "p", "pp", and "perdendosi".

В этом эпизоде проявляется «русский импрессионизм» Рахманинова – «длительные области выдерживания одной функции и тип фактуры, связанной у Рахманинова, с глубокими басами». <sup>134</sup>

Сопровождение фортепианной партии очень насыщенное, плотное, оно имеет характер неудержимого потока. Во второй строфе происходит взаимопроникновение и взаимопоглощение вокальной партии и гармонии фортепиано. Здесь, как бы, гармоническая фигурация становится материалом длительного развития художественного образа.

Для исполнения фортепианной партии пианист сталкивается с рядом технических задач: предельный для рояля диапазон, мощная сила звукового напора, массивность фактуры левой руки, динамика, педализация. Весь комплекс технических приемов принимает участие в разрешении этой творческой задачи.

Романс «Ау!» ор. 38 имеет двухчастную развивающуюся форму, где еще вклинивается и элемент контраста во второй части.

Это усложняет концепцию романса и его форму: трехчастная структура второго раздела, репризность которого и вносит нарастание тревоги.

Первый всплеск эмоций угасает и появляется чувство тревоги и поиска желанного образа, *Tempo piu vivo. Appassionato.*

<sup>134</sup> Ручьевская Е. «Функция музыкальной темы», М., 1977 г.. Стр.279

**Tempo più vivo. Appassionato** agitato

Но где же

*mf* *simile*

С ладотональной точки зрения – это комплекс хроматических секвенций на фоне оstinатно-повторяющегося тона = фа =.

Именно с фа мажора начинается третья волна романса. Спокойная, мерная поступь баса, тональная устойчивость постепенно приобретает динамизм как темповой, так и гармонический.

Пианист вновь использует весь арсенал технических виртуозных средств, причем явное предпочтение отдается крупной аккордовой и октавной технике, огромным скачкам, захватывающим крайние регистры и создающим эффект многоплановости.

Сквозь этот звенящий фон, все яснее пробивается упорно повторяемый акцентируемый звук в вокальной партии, подобно неуловимому зову, он меняет высоту и окраску.

*agitato* *ff*

По-ю, и-щу. "А - у!"

*f* *appassionato*

И все это приводит к страстному призыву «Ау!». «Страстный, настойчивый клич «Ау!» отдающийся эхом в партии фортепиано, остается

безответным. Он словно повисает в воздухе и сливается с наполняющим природу, звоном»<sup>135</sup>.

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line in the upper staff with a triplet of eighth notes followed by a half note, and a piano accompaniment in the lower staves. The piano part includes a 'molto marcato' marking. The second system shows a vocal line with a half note and a piano accompaniment with a 'ff' marking. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4.

В вокальной партии это «взлет» на октаву, а в фортепианной – это шквал несущихся сложно-фактурных аккордов, с тем же октавным призывом, что и в вокальной партии.

Завершается романс разделом *Meno mosso* в Des-dure. Здесь появляется самостоятельная, свободно парящая мелодия на фоне, как бы, отголосков прошедшей кульминации, с элементами колокольного звона, который постепенно растворяется и исчезает. Романс заканчивается неустойчивой вопросительной интонацией, последняя гармония на септаккорде III ступени,

<sup>135</sup> Келдыш Ю. «Рахманинов и его время», М., 1973 г.. Стр.426

«повисающим в воздухе» диссонирующим аккордом и внезапно угасанием звучности в последних двух тактах, как невозможность достичь желаемого.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system shows a treble and bass staff with a melodic line in the treble and a bass line. The second system starts with a forte (f) dynamic and includes accents. The third system features a 'Meno mosso' tempo change, a 'dim.' (diminuendo) dynamic marking, and ends with a 'perendosi' (fading) section marked 'pp' (pianissimo) with triplets.

Но если все проходяще, если все – наваждение, остается все же важнейшая сила – способность мечтать и грезить, остается Великий чародей – жизненный порыв, который постоянно творит и возрождает. Жизненный порыв – источник жизни, это дух, словно птица на краю утеса, ждет мгновения, чтобы устремиться вверх или вниз!

**Романсы ор. 38** во всех смыслах небывалое творение. Они, в сущности, литературны – в них есть внутреннее движение сюжета, иначе – программны, но автором не расшифрованы. Чисто рахманиновское умолчание. Здесь музыка борется за жизнь с пронзительной остротой и яркостью переживаний, силой и глубиной образов.

Система мышления, идеи, характеры, которые несут в себе романсы ор. 38, требовали нового воплощения. Обратная связь: новизна материала

пробуждала композиторскую мысль и фантазию. Это взаимодействие порождало интересные открытия. Появлялись неведомые ранее музыкальные формы, обновлялись старые, традиционные. Естественно, менялся облик и внутренний строй романса. Сопоставляя вокально-инструментальное творчество Рахманинова, можно проследить движение рахманиновского стиля. Бегло и увлекательно пройти путь Рахманинова, пытаясь понять его искания, неожиданность замысла, проникнуть в тайны его творчества и, особенно, фортепианного языка. Сочинения Рахманинова, их решение настолько уникальны, что и в конце XX и в начале XIX веков они продолжают восприниматься как одно из дерзких музыкальных открытий.

Изучение романсов, вокального творчества Рахманинова, желание исполнять их, пробуждает инициативу творческого поиска открытия в области интерпретации. Вокальное сочинение вбирает в себя множество возможностей интерпретации: передача поэтического текста, его форм, образных ассоциаций, специфических средств музыкальной выразительности, миропонимание композитора. В этом и есть единство и взаимодействие всех музыкальных и поэтических средств. Идея композитора – раскрыть емкость художественного текста при помощи соединения мелодии с аккомпанементом, голоса и рояля, ансамбля-дуэта.

Рахманинов в романсах op. 38 блестяще использовал все возможности родного для него инструмента. Пианистический материал сопровождения ассоциируется с оркестром. Превосходное конструктивное мастерство и мелодическое дарование, принцип сквозного романтического монолога, «русский импрессионизм» – основа фортепианного сопровождения романсов op. 38. В них сильнее выступают концертный характер, монументальность письма, виртуозное изложение в области прозрачной и тонкой фактуры, широко охватная, «просторная», полнозвучная ткань с четким выделением ведущей линии. Рахманиновская фактура очень сложна: всевозможные пассажи, в простых и двойных нотах, скачки, октавные или чаще смешанные октавно-аккордовые эпизоды, ошеломляющие напором и стремительностью.

Это создает большие технические трудности для исполнителей. Но нельзя забывать, что фортепианная виртуозная сторона в музыке, в романсах, связана с художественным содержанием и воплощением замысла.

Соприкасаясь с творчеством гения, наталкиваешься на факт, уйти от которого невозможно. Это отъезд Рахманинова из России. Эмиграция – трагический рубеж, расколовший жизнь великого композитора на две несмыкаемые части: до и после эмиграции.

*«Что там, вдали? Но я гляжу, тоскую,  
Уж не вперед, нет, я гляжу назад».*

***И.Бунин.***

Эти горькие стихи И.Бунина – как камертон, на который настроена душа Рахманинова все его годы зарубежной жизни. Самое страшное, что может быть для творца, это молчание. Рахманинов – композитор молчал девять лет. Он не был «в тени» – как исполнитель он достиг поистине мировой славы. Только в 1926 году композитор возвращается к творчеству. Но, неслучайно, что после эмиграции, оказавшись в чуждом для себя мире, Рахманинов отказывается от своего «исповедального жанра» – романса.

Таким образом, романсы С.В.Рахманинова опус 38 завершают работу композитора в этом жанре, их создание приходится на центральный период его творчества, когда наиболее ярко проявились тенденции в эволюции стиля композитора.

## Вопросы и задания

1. Известно, что в романсах ор. 34 явно прослеживаются некоторые общие черты – это особое внимание к слову, его силлабике, создание романсов-поэм, картин. Черты, какого жанра, отличают стилистику данных романсов?
2. Назовите романсы из ор.34 на стихи А.Пушкина.
3. Какой романс является своеобразным прологом к циклу рассмотренных романсов?
4. Известно, что стихотворение А.Пушкина «Арион» автобиографичное. О каких событиях вспоминает поэт, а вслед за ним, композитор в этом произведении?
5. Определите жанровую сущность романса «Муза».
6. Назовите романсы, посвященные Л.Собинову.
7. Назовите романс, где композитор создает образ моря.
8. Какой певице посвятил С.Рахманинов «Вокализ»?
9. Назовите имена поэтов-символистов, на тексты которых написаны романсы ор.38.
10. Чем руководствовался С.В. Рахманинов при выборе текстов для цикла романсов ор.38?
11. Кем впервые были исполнены романсы ор.38?
12. Чем отличается импрессионизм С.В. Рахманинова от импрессионизма К. Дебюсси в романсе «Ау!»?
13. Какое новаторство фортепианного стиля внес С.В. Рахманинов в романс «Ау!»?

## Вместо заключения

Именно с эволюцией стиля Рахманинова связано появление вышеуказанного микротематизма. Сравнительный анализ мелодий ранних и поздних опусов показывает, что мышление композитора становится графичнее, средства – точнее.

Мелодика цикла изысканна по интонациям, кратка по дыханию, дробна по фактуре. Очень сложны и многообразны гармонические средства опуса. Обостренность, нервная напряженность, подчеркнутость сдвигов, смещений и соотношений столь же свойственны гармоническому языку Рахманинова, как и диатоника.

В сфере хроматики ощутима ясная эволюция, приводящая к новым изменениям: повышенная усложненность и обостренность гармонического языка. Гармонии усложненных систем применяются в наиболее кульминационных центрах и в наиболее активном развертывании музыки в предъиктовых разделах.

Средства диатоники и усложненных систем в гармоническом языке не разобщены, а взаимосвязаны, что дает еще большую яркость, выразительность языка, динамичность пульса, в общей эволюции гармонии в «русский» период его творчества.

Оригинальным и типичным для цикла романсов опуса 38 является трактовка лада, показ ладотональности, становление тоники: завуалирование, запоздалое выявление тоники. Эта реализация связана с текстовой стороной и художественной. Оригинальность определяется доминированием мажорных тональностей, несмотря на отнюдь не жизнеутверждающее содержание. Существует определенный контраст между содержательной стороной и ее основной ладотональной характеристикой. Дело в том, что в большинстве романсов использование лада настолько своеобразно, что традиционная «мажорность» оказывается сильно поколебленной. Тонкое прочтение текста в лучших, особенно поздних романсах оп. 38 композитора

связано с самостоятельным отражением текста в музыке, специфической трактовкой лада, ритма, метра, всего синтеза стихотворения.

Вдохновенное творение Рахманинова на долгие годы стало, своего рода, властителем дум и души всего мирового музыкального искусства. Романсы С.В.Рахманинова, являющиеся вершиной песенной лирики конца XIX, начала XX столетия, составляют важнейшую неотъемлемую часть концертно-исполнительского и учебно-педагогического репертуара пианиста. Уникальное взаимодействие и единство вокальной и инструментальной партии, глубочайшее содержание, тончайшая психологическая нюансировка и динамизм становятся великолепным материалом для работы в классе концертмейстерского мастерства. Камерно-вокальные сочинения Рахманинова способствуют выработке профессиональных качеств пианиста-концертмейстера: чуткого понимания психики певца, его интонирования, его индивидуальности.

Исполнителям, обращающимся к камерно-вокальному творчеству Рахманинова, очень важно ознакомиться с художественной культурой России XIX – начала XX веков, осмыслить сложные и противоречивые процессы духовной жизни страны, ее судьбоносные этапы развития. Это необходимо также, для познания стилевых тенденций того времени, что поможет точно выбрать музыкально-выразительные средства для звукового воплощения сочинений. Для исполнения любых сочинений Рахманинова, в том числе и романсов нужны: личность, индивидуальность и страстность. Стремление это благородное, но и трудно достижимое, это подвластно очень серьезно увлеченному искусством исполнителю. Воплощение романсов Рахманинова – это настоящее произведение искусства, это всегда, своего рода, спектакль. Он захватывает Вас целиком, держит в напряжении. И Вы уже думаете не о том, как это сделано, а только – что происходит по сюжету, содержанию. Умение создать нечто свое – это, конечно, дело исполнителей в подаче гармонии, красоты и высокого смысла художественного образа романса.

В задачу педагога класса концертмейстерского мастерства входит не только обучение студента специфическим приемам ансамблевой игры, но и развитие его художественных способностей, эрудиции, творческой фантазии. Педагог может дать студенту необходимые знания для будущей работы, развить его как артиста, художника и исполнителя. В этом отношении вокально-камерное творчество С.В.Рахманинова – это наследие для воплощения смелых художественных идей.

О Рахманинове написано много, причем это не только музыковедческая, но и художественная литература, в том числе и киносценарий. Наибольший интерес к его творчеству связан с 50-70 годами XX века, когда появляется ряд статей и монографий: Б.Асафьева, Ю.Келдыша, В.Васиной-Гроссман, А.Цукера, Н.Бекетовой, А.Кандинского, Л.Скафтымовой, Е.Ручьевской и многих других. В 1947 году была защищена кандидатская диссертация З.Апетян «Романсы Рахманинова», явившаяся подготовительным этапом к изданию романсов композитора, под общей редакцией П.Ламма. Наибольший прорыв в области работы с документами – это известный двухтомник «Воспоминания о Рахманинове» и трехтомное издание «Литературное наследие» музыканта, появившиеся на свет благодаря З.Апетян. интервью Рахманинова, напечатанное на английском языке в апреле 1931 года и вошедшее в приложение к его «Письмам. Литературного наследия», говорится о его работе с грамзаписью с Филадельфийским симфоническим оркестром: «Любая музыка, только смолкнув, перестает существовать! В прежние времена музыканта не могла не угнетать мысль о том, что после его смерти искусство его канет в Лету. Сегодня он может рассчитывать на красноречивое и бессмертное свидетельство своей жизнедеятельности, на достоверное воспроизведение своего творчества»<sup>136</sup>.

Когда слушаешь произведения Рахманинова, болью сжимается сердце при мысли, как сиротливо было этой великой, глубоко русской по духу музыки в том мире, где она была одинока. Многие годы прожил Рахманинов

---

<sup>136</sup> Апетян З. «Литературное наследие». М. 1967 г. Т2 Стр.156

за границей. И казалось порой, что уже порвались нити, связывающие его с Россией. На деле оказалось не так. Корни рахманиновской музыки в России. Музыка Рахманинова принадлежит народу, из недр которого вышел автор, ее создавший.

«Я глубоко убежден, что музыкальное будущее России безгранично»<sup>137</sup>. Эти слова Рахманинова могут быть обращены и на его творчество. Слава и гордость русской музыки, Рахманинов, всегда будет жить в истории русского и мирового искусства.

Искусство оказывает божественное благодеяние, позволив нам вбирать души других. Жизнь и творчество С.Рахманинова, это жизнь Гения, прожитая в согласии с совестью, богатая радостью и печалью, не свободная от противоречий, стремящаяся к внутренней гармонии, которая и есть – высшая Истина. «Когда дойдем до конца пути, тогда судите о наших усилиях»<sup>138</sup>.

Камерно-вокальное творчество Рахманинова, его романсы – это бесценное духовное богатство, одно из важных направлений, где вырабатываются и совершенствуются профессиональные навыки пианиста-концертмейстера. Они обладают поистине глубоким содержанием, тончайшими психологическими нюансами и эмоциональными оттенками. На материале романсов Рахманинова исполнители воспитывают и развивают музыкальный вкус, чувство стиля и формы, учатся воплощать поэтический образ и доносить его до слушателя. Именно в этом видится цель, смысл и перспектива изучения романсов Рахманинова. Исполнение романсов – это искусство, которое подвергается «осовременниваю» и раскрывает, привлекает к себе, захватывает свежие молодые таланты. Этот творческий процесс продолжается и сегодня, открывая глубины, краски и образы, заложенные композитором в романсах. А значит, они всегда современны, интересны и близки для слушателя, независимо от того, где он живет и на

---

<sup>137</sup> Апетян З. «Письма». М. 1967 г. Стр.54

<sup>138</sup> Ромен Ролан «Очарованная душа», М. 1983 г.. Стр.13

каком языке говорит. Рожденные на стыке XIX-XX веков они актуальны и сегодня, на пороге нового XXI столетия.

## 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.

## 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. Даргомыжский 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. Шаляпина И. «Воспоминания о Рахманинове», М., 1961 г.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	
Специфика изучения романсов С.Рахманинова ор.21 и 26 .....	
Развитие и раскрытие высокохудожественных творческих устремлений и концертно – исполнительского мастерства в процессе изучения романсов ор.34 и 38 .....	
Вместо заключения.....	
Глоссарий.....	
Список использованной литературы.....	

## **Mundarija**

Kirish

S.Raxmaninovning op.21 va 26 romanslarini o'rganish metodologiyasi ...

Op.34 va 38 romanslari ustida ishlash jarayonida musiqiy-ijodiy qobiliyatni rivojlantirish ....

Xulosa o'rnida

Foydalanilgan adabiyotlar ro'yxati

## CONTENTS

Introduction

Methodology of study the romances by S.V.Rakhmaninov op. 21 and  
op. 26 ...

Developing musical creativeness under work at the romances of op.34  
and op.38 ....

Instead of conclusion

List of bibliography cited