



УДК 784.3

ТЕМАТИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ В РАННИХ РОМАНСАХ
С.В. РАХМАНИНОВА

Н.М. НАЙКО, А.А. ЖИЛЬЦОВА

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Данная статья посвящена исследованию тематических процессов в ранних романсах С.В. Рахманинова. Основное внимание уделено трём сочинениям: «У врат обители святой», «Не пой, красавица, при мне» и «Увял цветок», отличающихся тематической концентрированностью, интонационной многоплановостью и внутренней событийностью. Как выяснилось в итоге исследования, оригинальность романса «У врат обители святой» заключается в наличии в фортепианном вступлении обладающих определённой семантикой тематических зёрен, которые прорастают в дальнейшем и в вокальной, и в инstrumentальной партии, способствуя претворению многомерного образа страдающего Лирического героя. Романс «Не пой, красавица, при мне» рассматривается как драматическая сцена, где взаимодействуют различные образно-интонационные сферы. Миниатюра «Увял цветок», в которой музыкальная ткань организована на основе кратких, интонационно рельефных и семантически самостоятельных мотивов, приближающихся к музыкальным символам, расценивается как художественное открытие молодого автора.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: ранние романсы С.В. Рахманинова, микротематизм, символика в музыке.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

THEMATIC PROCESSES IN RACHMANINOV'S
EARLY ROMANCES

N.M. NAIKO, A.A. ZHILTSOVA

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts, 660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

ABSTRACT. This article is devoted to the study of thematic processes in the early romances of S.V. Rachmaninov. The main attention is paid to three compositions: "At the Gates of the Holy Abode", "Don't Sing, Beauty, in My Presence" and "The Flower Has Withered", which are distinguished by their thematic concentration, intonational versatility and internal eventfulness. As it turned out in the end of the study, the originality of the romance "At the Gates of the Holy Abode" lies in the presence in the piano introduction of thematic seeds with a certain semantics, which later sprout in both the vocal and instrumental parts, contributing to the embodiment of the multidimensional image of the suffering Lyrical Hero. The romance "Don't Sing, Beauty, in My Presence" is considered as a dramatic scene where various figurative and intonational spheres interact. The miniature "The Withered Flower", in which the musical fabric is organized on the basis of short, intonationally prominent and semantically independent motifs, approaching musical symbols, is regarded as an artistic discovery of the young author.

KEYWORDS: early romances of S.V. Rachmaninov, microthemes, symbolism in music.

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the absence of conflict of interests.



Романсы С.В. Рахманинова получили в музыковедческой литературе довольно широкое освещение. Авторов монографий, диссертаций, отдельных статей и учебных пособий интересуют такие вопросы, как выбор композитором поэтических текстов, образное содержание романсов, их жанровая типология, особенности мелодики, гармонии и формы, роль фортепианной партии [1; 5; 7]. Стоит заметить, что камерно-вокальная музыка композитора (как и всё творчество) столь многогранна, что представляет собой неисчерпаемый материал для осмыслиения в самых разных аспектах.

Предлагаемая статья посвящена рассмотрению трёх вокальных сочинений С.В. Рахманинова: «У врат обители святой» (1890) на стихи М. Лермонтова, «Не пой красавица при мне» (1892) на стихи А. Пушкина, и «Увял цветок» (1893) на стихотворение Д. Ратгауза.

Этот выбор продиктован тематической концентрированностью музыкальной ткани романсов, их интонационной многоплановостью, внутренней событийностью, и оригинальностью художественного результата в каждом случае.

Как отмечает З.А. Апетян, С.В. Рахманинов переосмысливает жанр романса, что находит своё выражение в расширении роли фортепианной партии. Это своего рода итог происходившего в вокальном творчестве многих композиторов XIX века процесса «перерастания романса в более сложный жанр вокально-инструментального дуэта, обусловленный углублением эмоционально-психологического содержания» [1, с. 4].

Если роман «Не пой красавица при мне» признаётся шедевром всеми авторами, пишущими о С.В. Рахманинове, то миниатюра «Увял цветок» остаётся, по сути, незамеченной музыковедами. Наблюдения редких из них касаются образно-эмоционального строя, а не собственно интонационной формы.

Первый вокальный опыт – «У врат обители святой» – упоминается многими исследователями. В частности, Ю.В. Келдыш отмечает такие качества романса, как сгущённый драматизм, напевность и выразительность вокальной декламации, истоки которой восходят к П.И. Чайковскому, концентрированное выражение основного круга интонаций в фортепианном вступлении и заключении [7, с. 64].

Однако, на наш взгляд, значение данного романса выходит за пределы процесса освоения бытующих

интонаций и наполнения их повышенной экспрессией. Для понимания этого необходимо осмыслить направленность работы С.В. Рахманинова с поэтическим первоисточником и углубиться в детали организации собственно музыкального текста.

В оригинале стихотворение М.Лермонтова называется «Нищий», композитор же в качестве заголовка использует первую строку стихотворения. Поэтический текст организован в три строфы. Две начальных запечатлевают историю бедняка, просящего подаянье и жестоко обманутого бессердечным человеком. В заключительной – Лирический герой, обращаясь к безответно любимой девушке, проводит параллель между страданиями нищего и своими муками и разочарованием, которое пришлось пережить обоим.

Сопоставление безнадёжности положения Лирического героя и нищего, их отверженности является сильным художественным приёмом, позволяющим ощутить остроту личной драмы.

Композитор полностью меняет третий стих первой строфы, избегая указания на социальное положение человека, просящего подаяние, тем самым сближая его с Лирическим героем.

Романс написан в тональности g-moll, начинается с развёрнутого вступления. Охватывающая более полугора октав мелодическая линия очерчивает волну с поступенным хроматизированным восхождением к вершине, достигнутой ходом на квинту, и плавным нисхождением к начальному тону. Особую экспрессию вступлению сообщает ритмическая разноплановость, образующаяся вследствие сочетания органного пункта в басу, пульсирующего половинными длительностями, остинатной синкопированной фигуры, организующей аккордовую вертикаль, и собственно мелодического голоса с более индивидуализированным ритмическим рисунком. При этом в мотивах 2–5 тт., отличающихся направленностью движения, повторяется одна и та же ритмическая фигура (в 5 т. изменяется лишь рисунок последней доли). Данный комплекс средств служит условному отображению тяжёлой скорбной поступи и томительного напряжения, душевных мук. Этот эффект усилен гармоническими средствами – диссонирующей вертикалью, возникающей вследствие бифункциональных сочетаний аккордов.

Вступление концентрирует в себе тематические



Пример 1. Фигура восхождения из вступления романса «У врат обители святой»

Пример 2. Фрагмент фортепианной партии романса «У врат обители святой», такты 17–20

Пример 3. Фрагмент фортепианной партии романса «У врат обители святой», такты 29–31

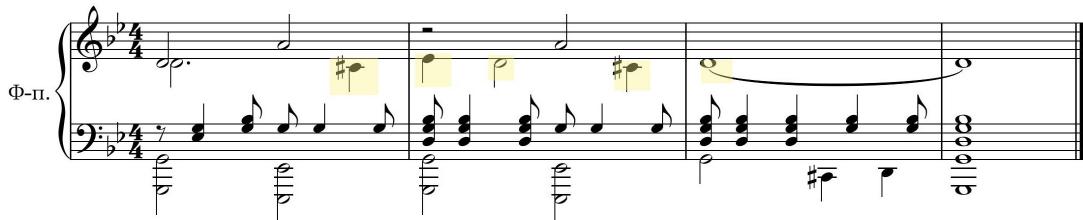
зерна, которые прорастут в дальнейшем и в вокальной, и в инструментальной партии. Опишем наиболее значимые из них.

Начальная **фигура восхождения**, условно отображающая тяжёлую поступь, вместе с тем, обладает обострённой выразительностью и, благодаря гармонии и ритмической организации других голосов, символизирует напряжённое стремление (пример 1). Она же, скимаясь до однотактового мотива, завершает вступление. В дальнейшем она предстаёт в разных масштабных вариантах.

Образ затруднённого движения усилен во второй строфе в фортепианной партии (17–20 тт.). Фигура восхождения масштабно расширена. Кульминацией данной мелодической линии становится тон $\langle b_2 \rangle$, достигнутый восходящей квартой (пример 2).

При проведении этой фигуры в третьей строфе (29–31 тт.) за счёт её хроматизации выявляется оттенок мучительной страстности (пример 3). В отличие от предыдущего построения в фортепианной партии данная фигура не завершается восходящим ходом, а переходит в фигуру нисхождения – passus duriusculus, что раскрывает идею обречённости.

Кульминационный **ямбический мотив с восходящей квинтой**, замыкающийся ниспадающей малосекундовой интонацией, появившийся в 3 такте вступления, соединяет в себе патетичность восклицания и интонацию мольбы. Интервалика этого мотива в дальнейшем меняется, что влияет на степень интенсивности воплощаемой эмоции. Так, в третьей строфе (27 т.) в вокальной партии возникает вариант мотива, сочетающий в себе все основные элементы, которому ход на уменьшённую



Пример 4. Фрагмент фортепианной партии романса «У врат обители святой» такты 41–44

кварту сообщает психологическую обострённость.

В партии фортепиано в 21 такте фактурно-регистровым решением подчеркнут контраст эмоциональных состояний – устремлённого порыва и исполненной отчаяния мольбы. Дальнейшее секвенционное развитие способствует возрастанию напряжённости, и интонации мольбы посредством ритмического укрупнения сообщается оттенок стона.

Острота выражения достигает своего пика в третьей строфе, благодаря сужению мотива в партии фортепиано до интервала уменьшённой квинты (28 т.). В последних тактах фортепианной постлюдии (41–42 тт.) он трансформируется в уменьшённую терцию, напоминая своей конфигурацией мотив креста (пример 4).

Из мотива с восходящим широким ходом и ниспадающим окончанием при мелодическом сужении начального интервала и ритмическом увеличении последующих тонов вычленяется секундовая восходящая интонация. Таким образом, **двузвучный мотив вздоха** приобретает самостоятельное значение. Его концентрация во второй (в фортепианной партии 21, 23, 25 тт.) и третьей (27–28, 34 тт.) строфах способствует выявлению аффекта печали.

В фортепианной постлюдии 41–43 тт. данный мотив преобразуется в ход с восходящей и нисходящей квинтой (d-a), претворяя вопросо-ответную структуру и подводя смысловой итог романса утверждением состояния опустошённости, безнадёжности.

Фортепианное вступление завершается **фигурой нисхождения**, близкой по оформлению, интоационной напряжённости и выразительному значению барочной риторической фигуре *passus duriusculus*, служащей символом страдания [4, с. 110]. В дальнейшем она, различаясь по протяжённости и степени хроматизации, включается в разные фактурные голоса. Встраиваясь в каждой строфе в вокальную мелодию, она также становится компонентом басовой линии партии фортепиано.

Элементы *passus duriusculus* прослушиваются и в верхнем голосе некоторых аккордовых последовательностей в партии фортепиано (первая

строфа – 12–14 тт., вторая строфа – 23 т., 25–26 тт., третья строфа – 37–39 тт.), уходя на второй план, но тем не менее оказывая влияние на «заряженность» интоационного поля, определяя цельность всего сочинения.

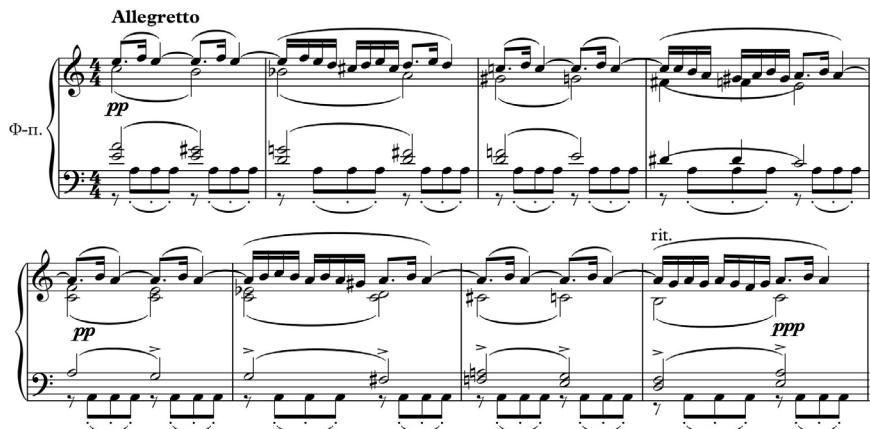
При метрическом принципе вокализации [см. 9, с. 52–63] в интоационной организации вокальной мелодии соединяются выразительность декламации и распевности. В первой строфе преобладает отстранённо-повествовательный тон.

Во второй строфе на словах: «*И кто-то камень положил...*» (22–25 тт.) вокальная партия приобретает характер речитатива, в связи с чем внимание слушателя концентрируется на поэтическом слове и интоационных событиях в партии фортепиано. Отклонение в тональность as-moll посредством нонаккорда, включающего пониженную VI ступень (21–22 тт.), передаёт оцепенение героя и внутреннее эмоциональное напряжение, которое также воплощено через мотивы вздоха (21, 23, 25 тт.) и нисхождения (26 т.)

В начале третьей строфы прослеживается ариозный принцип вокализации – гибкая, пластичная мелодическая линия, со сглаживанием ударных слогов, наряду с ускорением темпа, передаёт эмоциональную возбуждённость героя.

В создании модуса скорбной сосредоточенности значимую роль играют гармонические средства. Особое значение в романсе приобретает plagальность, проявленная через соответствующие обороты, отклонения в тональности субдоминантовой сферы, либо через прерванные обороты. Во вступлении дважды происходит отклонение в c-moll, в 6–7 тт. вводится plagальный оборот, обострённый за счёт полифункционального наложения *UmVII*, на S. Всё это способствует условному воплощению состояния безнадёжности и скованности.

Во второй строфе вводится цепочка отклонений в c-moll, As-dur, as-moll (19–22 тт.), передающая состояние неопределённости, эмоциональной неустойчивости. В последней фразе строфы кульминация, приходящаяся на слово «*камень*», акцентируется гармонией (23 т.), которая в творчестве С.В. Рахманинова связана



Пример 5. Вступление романса «Не пой красавица при мне»,
такты 17–20

с претворением скорбных патетических эмоций, чувства страстной тоски и получила определение его именной гармонии [3]. Неоднократное введение D₉, эллиптических оборотов, полифункциональных аккордов служит средством нагнетания напряжённости.

Композитор оригинально выстраивает композицию. При сохранении структуры поэтического текста, образуется строфическая форма, в которой первая и вторая строфы гармонически разомкнуты, а последняя выдержана преимущественно на тоническом органном пункте.

От строфы к строфе в партии фортепиано возрастает тематическая концентрированность, что проявляется в наличии развитой мелодической функции. В первой строфе в фактуре инструментальной партии представлены две функции – бас и гармоническая, мелодическая отсутствует. Во второй строфе в каждом такте используются тематические элементы вступления – мотив «А», «Г», мотив мольбы «В». В третьей строфе действует та же тенденция, материал вступления практически полностью повторяется, образуя контрапункт вокальной мелодии.

Как продемонстрировал анализ романса, в последовании интонационно обновляющихся разомкнутых вокальных строф действует принцип сквозной формы (с инструментальным обрамлением).

Если же исходить из признания ведущей роли тематического материала, открывающего романс, то необходимо отметить иные, параллельно действующие, структурные закономерности. Первое построение в партии фортепиано выполняет функцию изложения рельефной многоэлементной темы, имеющей потенциал к развитию, реализованный в дальнейшем. Типично для экспозиционного раздела гармоническое оформление: главенство основной тональности g-moll, использование

тонического органного пункта и plagальных оборотов.

В двух первых строфах и в вокальной, и в инструментальной партии происходит развитие материала. Третья строфа, утверждающая основную тональность и возвращающая начальную тему, может быть расценена как динамизированная реприза, а повторение в самом конце в партии фортепиано основного материала с иным окончанием выполняет функцию коды, подводя образно-смысловой итог. В результате выстраивается простая трёхчастная форма с динамизированной репризой и кодой.

Подобная функциональная неоднозначность замечательно согласуется со сложностью идеально-образного содержания данного романса, в котором находят своё многомерное претворение рельефный зримый образ Героя, его эмоциональные страдания, и личность Автора, осмысливающего запечатлённую в звуках ситуацию, выступающего как художник-драматург, выстраивающий вокально-камерное сочинение наподобие оперной сцены.

Романс «Не пой красавица при мне» на стихи А.С. Пушкина был написан С.В. Рахманиновым в 1892 году.

Как известно, поэт создал поэтический текст в 1828 г., имея в виду мелодию подлинной грузинской песни¹, сообщенную А.Грибоедовым [6, с. 110]. Позже стихотворение было автором переработано и издано в новом виде в 1829 г. Он заменил некоторые слова, а также исключил вторую строфиу, содержащую характерные для Кавказа приметы ландшафта, добавив при этом третью строфиу с противопоставлением настоящего момента и воспоминаний, очень важную для смысла целого.

¹ Очевидно, определяющую роль сыграла её ритмика.



Голос

Не пой, кра-са - ви - ца, при мне ты пе - сен Гру - зи - и пе - чать - ной

Пример 6. Фрагмент вокальной партии романса «Не пой красавица при мне» такты 9–12

Голос

на-по-ми - на-ют мне_ о не аругу - ю жизнь и бе-рег даль-ной

Пример 7. Фрагмент вокальной партии романса «Не пой красавица при мне», такты 12–16

Отказ от конкретных деталей при усилении лирической экспрессии придал поэтическому тексту обобщенность и символичность. Завораживающее действие мерного ритма, музыкальность, напевность стиха, в котором сочетаются звонкие согласные с сонорными, используются аллитерации, ассонансы, – всё это погружает в гармонию созерцания.

Композитор сохраняет текст стихотворения неизменным, однако, он психологизировал его содержание, наделил качеством острой лирической драмы, придал «косаяемость» его героям.

Вступление, звучащее в динамике *pp*, погружает слушателя в созерцание прекрасного Идеала, просветляющего душу, наполняющего её умиротворением и вместе с тем лёгкой грустью. Здесь претворяется образ ориентального напева. Ритмически прихотливая орнаментальная мелодия, включающая хроматические опевания тонов, основана на секвенционном перемещении двухтактовой фразы с гармоническим переокрашиванием каждого нового звуна – мелодического варианта. Восточный колорит достигается также благодаря плавным хроматическим линиям в побочных голосах и гармонии. В последовании аккордов максимально вывалируется функциональная логика, используются аккорды мажора-минора, септаккорды различной структуры, увеличенное трезвучие, благодаря чему на первый план выдвигается фонизм, передавая «восточную» статику и меланхоличность (пример 5).

Воплощению этих качеств способствует и принцип остинатности. Во вступлении к романсу она проявляется в разных аспектах и на разных уровнях. В гармонии – это тонический органный пункт, придающий пряный оттенок возникающим звучаниям. На уровне синтаксической организации – неизменность масштабов и структуры секвенцируемых двухтактовых мелодических фраз. Остинатность в аспекте ритмической

организации проявляется в ровном движении и неизменности пульсирующей восьмыми длительностями ритмической фигуры в басовом голосе и в четырёхкратном повторении ритмического рисунка напева.

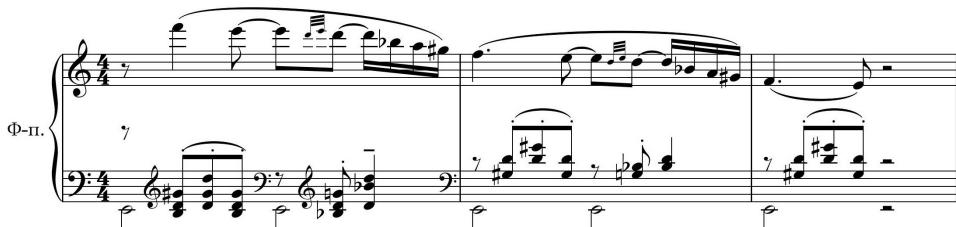
В начале первой строфы арпеджиированные аккорды фортепианной партии, замедляющие ритм смены гармонических функций, способствуют выведению на первый план мелодического рельефа и концентрации внимания на монологическом высказывании героя. Здесь преобладает декламационный принцип вокализации поэтического текста, характеризующийся тем, что строго ритмизованный текст стихотворения приближается к прозе – ударные слоги смягчаются, синтагмы и отдельные слова отделяются паузами друг от друга. В организации гармонического движения гла-венствует функциональная логика.

Первая вокальная строфа включает в себя две мелодические фразы. Интонационный облик и волнобразный рисунок начального построения (пример 6), в целом, определяется интонемой печали [10, с. 193].

Во второй фразе, начинающейся с отклонения в тональность C-dur (13–16 т.), осуществляется переход к комплексу музыкально-выразительных средств вступления: в мелодии солиста (пример 7) звучит двухтактовая синтагма инструментального «напева»² (см. пример 5), в инструментальной партии устанавливается ровное движение восьмыми, а в гармонии вновь усиливается значение фонизма, чему способствуют «переливы» мажоро-минорных красок, септаккордов, колорит увеличенного трезвучия, выдержаный на протяжении трёх тактов тонический органный пункт.

Однако замыкается вокальная мелодия первой строфы возвращением характерного для

² Это единственный случай включения в вокальную партию кантиленного распева.



Пример 8. Фрагмент фортепианной партии романса «Не пой красавица при мне» такты 17–19.

декламационного принципа вокализации ритмически и интонационно детализированного интонирования с подчёркнутой эспрессией значимых слов «*другую жизнь и берег дальней*». Так музыкальными средствами запечатлевается сложная в своей динамике полифония тончайших оттенков эмоциональных состояний Лирического героя – горестного переживания, отрешённости и поэтического забытья, очарованности восточной красавицей и погружения в задумчивость, в воспоминания, опять навевающие грусть.

В следующих разделах романса – второй и третьей строфах – происходит совмещение двух драматургических планов, представленных контрастным тематизмом, что создаёт эффект особой организации сценического пространства в театральном представлении. При этом план Восточной красавицы репрезентирован новой, рельефной, конкретизирующей её облик, ритмически и интонационно изысканной темой в партии фортепиано с подчёркивающим ориентальный колорит ходом на увеличенную секунду, с элементом танцевальности в сопровождающих голосах. Красочные переливы доминантового септаккорда с соскальзывающими на полутон терцией и квинтой в 17–19 тт. усиливают качество сладкой истомы, присущее данному образу (пример 8). В этой теме угадывается общность с темой вступления, но в силу индивидуализированности, «овнешнённости», она приближается к персонажной характеристистике.

Другая грань восточного образа – меланхоличная созерцательность – раскрывается посредством тематического материала инструментального вступления. Он образует контрапункт плану Лирического героя, являющему собой эмоционально напряжённый, страстный монолог, претворенный посредством узкообъёмной мелодии, в которой значимы интонации вздоха, возгласов и воспроизводится речевой ритм. При этом краткие фразы завершаются на неустойчивых ступенях,

увеличением количества пауз создаётся эффект участённого дыхания. Тонус возбуждённой речи обусловил также ритмическое и структурное сжатие – если первая строфа охватывает восемь тактов, то вторая – всего пять.

Вторая и третья строфы объединяются в средний раздел трёхчастной формы, в котором прослеживается единая линия нагнетания напряжённости, поддержанная и тонально-гармоническими средствами. Продолжающийся в вокальной партии монолог Героя достигает пика эмоционального накала. Это выражено разрастанием звуковысотного объёма, более «размашистым» мелодическим рисунком, введение широких ходов-«возгласов», усилением динамики на протяжении четырёх тактов с *mf* до *ff*.

Другим важным фактором, придающим направленность развитию, становится линия последовательных изменений мотива «Восточной красавицы» в третьей строфе (партия фортепиано: т. 27–29). Она сжимается ритмически и синтаксически до полутактового мотива и получает продолжение в виде цепочки восходящих по полутонам двузвучных мотивов, передающих усиливающуюся страсть чувства. Восходящему секвентному перемещению однотактовой синтаксической структуры по тонам сопутствует расширение её амбитуса и звукового пространства, в целом, интонационное уплотнение музыкальной ткани благодаря имитациям мотива в партии левой руки, обилие задержаний в гармонии, сгущённая напряжённость нонаккорда (с малой ноной), общее *crescendo*.

Кульминационная зона отмечена введением самого высокого тона – a^2 – вначале в партии фортепиано в 29 такте, а затем – ходом на квинту – в партии солиста в 30–31 тт., где он выдерживается чуть более, чем четыре доли, гармонически переокрашиваясь, на фоне пульсирующих аккордов шестнадцатыми и восходящей по полутонам линии баса, что в совокупности передаёт



колossalную напряжённость и внутреннюю динамику чувства Лирического героя.

Завершающая третью строфу фраза солиста *«и предо мной его я вновь воображаю»* (32–33 тт.) вновь превращает интонему печали и служит знаком переключения из условного плана внешнего действия в план внутренний, знаком обращения Лирического героя к образам своих воспоминаний, что подчёркивают и изменения в партии фортепиано – отключение мелодических голосов, замедление движения за счёт укрупнения длительностей.

Среднему разделу романса, включающему две строфы и организованному по волновому принципу, сообщается известная структурная оформленность за счёт троекратного проведения двутактового построения, являющегося своего рода лейтмотивом Восточной красавицы. На данном участке формы он уподобляется рефрену. Первый раз он проводится от тона f^3 , второй – от тона b^2 , а третий – вновь от f , но уже в малой октаве, лишаясь роскошного гармонического «наряда», выравниваясь ритмически и уходя на задний план, подчиняясь доминантовой функции и выполняя роль связки к репризе.

Четвёртая строфа оформлена как реприза трёхчастной формы³. Первая фраза первой строфы точно повторяется, а во второй обнаруживаются два плана.

Первый образуется в инструментальной партии за счёт проведения начального четырёхтактового построения вступления. При этом фактурно-регистровыми и динамическими (*ppp*) средствами создаётся эффект удалённости, что знаменует устрёмлённость помыслов и души Лирического героя к иным «берегам» и другой деве.

Контрапунктом к теме вступления в партии солиста звучит мелодическая фраза, выразительность которой обусловлена наличием явных и скрытых хроматизированных нисходящих ходов, условно запечатлевавших горестные вздохи Героя. Примечательно, что её опорные тоны совпадают с линией среднего гармонического голоса фортепиано, что свидетельствует как о её смысловой обусловленности, так и о значимости и тематическом потенциале нисходящих линий вступительного фактурного комплекса.

В фортепианной постлюдии, служащей продолжением вступительного построения, использующегося композитором в четвёртой строфе, концентрируются средства, характерные для завершающих участков формы. Это кода-«эпилог». Гармоническое

и мелодическое движение «сворачивается», несколько раз на фоне пульсирующего тонического баса повторяется plagalный вспомогательный оборот с алтерированным субдоминантовым септаккордом, метафорически напоминающий о сладостной восточной неге, в 43–44 тт. воспроизводится лёгкий контур темы Восточной красавицы. От узорчатой орнаментальной мелодии вступления остаётся ключевой покачивающийся мотив, постепенно замирающий, блики мажороминорной тоники выступают предельным обобщением образа просветлённой грусти.

Благодаря обрамлению утверждается созерцательно-мечтательный настрой, собирательный нежный образ очарования красотой, выводящий за пределы личной драмы, возвышающий над ней.

Как убеждает анализ, музыкальными средствами создается объёмная картина, почти зримо и осозаемо запечатлевавшая главных героев, психологически тонко отображается душевная драма Лирического героя, а также символически превращается эмоционально-психологический подтекст, материализуя в звуках тончайшие нюансы его переживаний и мыслей. Романс решён как драматическая сцена, можно сказать, что в нём создаётся даже кинематографический эффект – чередование общего плана и крупного.

Присущие личности композитора глубина и тонкость переживаний, обусловили особенности прочтения пушкинского стихотворения и, как следствие, определили детализацию музыкальных характеристик, качества тематизма и его последовательное развитие, в результате чего в романсе образовались две образно-интонационные сферы и отражено их взаимодействие.

Музыкальное решение романса *«Увял цветок»* также характеризуется зримостью и осозаемостью воплощения поэтической образности, но при этом оно отличается лаконизмом языковых средств, свойственным поэтике миниатюры, изумительным сочетанием тончайшей психологичности, обострённого выражения трагизма и символичности.

Для понимания художественного мира этого стихотворения, необходимо иметь в виду, что в культурах разных народов на протяжении многих веков складывалась и утверждалась традиция осмыслиения этапов человеческой жизни через природные явления годового цикла.

В первой строфе стихотворения Д. Ратгауза образы цветка и лазурного майского утра выступают знаками чистой невинной юности, гроза – воплощением внезапно проявившейся роковой силы, сломленный стебелёк и увядший цветок служат метафорами преждевременной гибели нежного и беззащитного создания.

³ Напомним, что в стихотворении А.С. Пушкина первое четверостишие повторяется в конце без изменений.



Пример 9. Фрагмент романса «Увял цветок» такты 2–4

Пример 10. Фрагмент романса «Увял цветок» такты 6–9

Этот яркий образный контраст сообщает поэтическому повествованию особую пронзительность.

Драматизм ситуации усиливается во второй строфе, где Герой, говоря о себе в третьем лице, сравнивает свою неземной силы любовь с любовью жреца к богине, тем самым не только раскрывая возвышенный характер испытываемых чувств, но и идеализируя объект своей любви, возводя его в ранг творений, пребывающих в высших сферах, вне времени, т. е. творений, которых не должны коснуться ни старость, ни смерть. Этому образу божественной любви противостоит образ безжалостной могилы во втором двустишии, подчёркивая трагичность развязки.

В третьей строфе подводится скорбный итог невозможности возврата потерянного. Фраза «*увял цветок*», завершающая каждую строфиу стихотворения, становится лейтмотивом, метафорически выражющим мысль об утраченном счастье, к которой Лирический герой возвращается снова и снова.

Романс написан в тональности a-moll. В целом, интонационные истоки мелодии данного сочинения обнаруживаются в русской народной песенности (трихордовые попевки, значение интервала чистой квинты). Одновременно она органично включает и элементы речитации, и типично романсыевые интонации.

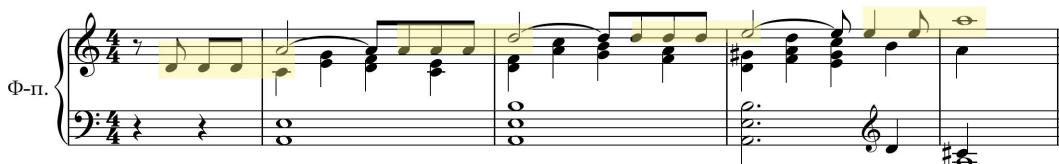
Музыкальная композиция, так же, как и поэтический первоисточник, состоит из трёх строф, где каждая организована в структуру периода.

Первая строфа написана в основной тональности (1–10 тт.). Её музыкальная ткань разрежена. Краткие, ограниченные паузами, вокальные фразы в сумме очерчивает узкое – в пределах ноны – звуковое пространство. Таким образом, в целом, в первой строфе фактурно-регистровыми средствами символически запечатлевается состояние душевной опустошённости. В концентрированном виде оно выражено в первом такте восходящим квинтовым мотивом-«возгласом» с протянутым заключительным тоном на словах «*Увял цветок!*», гармонизованным субдоминантовой терцией, переходящей в тоническую квинту, изложенными половинными длительностями.

Первая строфа насыщена интонационными знаками. Часть их выполняет функцию микротем, получающих сквозное развитие. Это мотив «вздоха» (1, 2 тт. в партии правой руки фортепиано), фигура нисхождения (2–3 тт. в партии левой руки, 6,7 т., 8–10 тт.) (пример 9). Переживание Лирическим героем глубокой печали, безнадёжности подчёркивается появлением шубертовской гармонии в 3 и в 7 тт.

Последование в вокальной партии ограниченных паузами мотивов, содержащих разновеликие синтагмы текста, и претворяющих интонации вздоха или «повишающего» возгласа-вопроса, также передаёт ощущение «потерянности».

Вместе с тем, вокальная мелодия включает в себя элемент изобразительности: зигзагообразный,



Пример 11. Фрагмент фортепианной партии романса «Увял цветок» такты 33–37

«изломанный» мелодический рисунок на словах «*сломился стебелёк*» (4–5 тт.) рождает в сознании визуальный образ безжизненного стебля, а в 6–7 тактах, в материале и вокальной, и фортепианной партии, претворяющей интонему печали [10, с. 193], условно отображаются падающие слёзы и лепестки (пример 10).

Повторение на тон выше мотива-возгласа «*Увял цветок*», замыкающее первую строфиу, одновременно гармонически размыкает её, переходя в мелодико-гармоническую связку к следующей строфе, основанную на фигуре нисхождения и продолжающую цепочку плачальных оборотов, умножающих эмоцию безнадёжности.

Вторая строфа (11–21 тт.) представляет собой модулирующий период (F-dur – a-moll). В начале строфы, при сходстве ритмической организации вокальной мелодии, вводится яркий контраст, достигаемый ладогармоническими и фактурными средствами. Полнозвучная вертикаль и широкий суммарный диапазон фортепианной и вокальной партий (Es/A₁–g) передают вдохновенную устремлённость героя.

В первом пятитактовом построении, описывающем любовь героя, вокальная партия отличается распетостью и «закруглённостью» мелодических фраз, общей волнообразной линией, устремлённой к кульминационному тону g². Полнозвучные красочные аккорды фортепианной партии, изложенные арпеджиато, вызывают в воображении образ жреца, поющего гимн богине под аккомпанемент арфы. Благодаря гармонической бифункциональности звучанию сообщается экстатическая напряжённость. Кульминация строфы отмечена приходящимся на слово «богиню» ходом на большую сексту к мелодической вершине, после чего мелодия ниспадает сначала на большую секунду, а после на уменьшенную кварту. Последование аккордов II_n и D отмечен пик переживания любовного восторга. Тем остree воспринимается трагический перелом в 16 такте – введение одноименного минора, совпадающее с резким сужением звукового пространства, сменой типа интонирования (речитация в 17 т.) и введением

в партии фортепиано синкопированной хроматизированной фигуры, концентрирующей интонации вздохания и передающей растерянность, опустошённость.

Лейтмотив «*Увял цветок*» в 19–20 тт. проводится на терцию выше в ритмическом увеличении на фоне рапханиновской гармонии, которая сообщает ему оттенок скорбной безысходности и служит знаком роковой неотвратимости. Этот семантический комплекс усилен выполняющей функцию связки к третьей строфе фигурай нисхождения, которая проводится одновременно в нескольких голосах в разном ритмическом оформлении на протяжении 20–25 тт., охватывая таким образом и часть нового раздела.

Третья строфа (22–32 тт.) характеризуется, в целом, тонально-гармонической неустойчивостью. В вокальной партии проводится вариант начального мелодического построения 2-й строфы в иных фактурных и гармонических условиях, что подчёркивает трагизм положения Лирического героя. На словах «*душою изнемог*» на кварту ниже повторяется кульминационная фраза из 14–15 тт. (прежде служащая выражению любовного восторга «*любить богиню мог*»), поддержанная VII₆₅ с пониженной терцией, переходящим в D₉ основной тональности. А далее с новым текстом на малую секунду ниже повторяется вторая половина второй строфы, причём сохраняется и гармония, и фактурная организация, включая синкопированный мотив вздоханий, воплощающий образ оплакивания невозвратимого.

Заключающий третью строфиу лейтмотив, вновь отмеченный рапханиновской гармонией, масштабно расширен за счёт двукратного проведения в вокальной партии – первый раз от звучит от тона «f¹», а второй – от тона «a¹» в ритмическом увеличении, замыкаясь нисходящих ходом на квинту вниз, претворяя вопросо-ответную структуру, знаменующую в данном контексте подведение итогов, трагический ответ судьбы. Однако своё окончание он находит лишь в каденции партии фортепиано, исполняющей его в исходном звуковысотном и ритмическом виде.



В фортепианной постлюдии (33–40 тт.) лейтмотив последовательно звуковысотно сужается, обобщаясь до ритмической формулы, напоминающей бетховенский мотив судьбы, а затем утрачивает свою рельефность (пример 11). В ровном движении средних голосов фактуры получают своё логическое завершение линия происхождения и мотивы воздыхания. Таким образом, постлюдия, синтезируя основные тематические элементы романса, выполняют функцию коды, служащей своеобразным эпилогом.

Детальный анализ позволил выявить функционирование в музыкальной ткани романса несколько ключевых мотивов, интонационно рельефных, семантически самостоятельных, приближающихся по своей роли к музыкальным символам, дополняющих друг друга, вариантико преобразующихся и имеющих сквозное значение. По сути, они выполняют функцию тем, так как репрезентируют данное произведение, лежат в основе его развития и формообразования [8, с. 8]. Главной их особенностью становится краткость; поскольку это

мелчайшие синтаксические образования, в данном случае можно говорить о феномене микротематизма [8, с. 122].

В последовательном развёртывании указанного комплекса тем-символов ведущая роль принадлежит партии фортепиано, в силу фактурных возможностей данного инструмента. Этот романс можно считать подлинным открытием композитора.

Оригинальнейшее художественное решение С.В. Рахманинова обусловлено тонкостью прочтения и глубиной понимания поэтического текста, интенсивностью эмоциональных переживаний и, вероятно, особенностями восприятия и воображения автора, повышенной ролью визуальных представлений в творческом процессе, их связью со слуховыми представлениями.

Одной из задач дальнейшего изучения тематических процессов в романсах С.В. Рахманинова может стать поиск ответа на вопрос о том, как прозрения и находки начального периода творчества композитора продолжились в его последующих вокальных сочинениях.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Апетян З.А. Предисловие // Полное собрание романсов: сб. / С.В. Рахманинов; предисл. З.А. Апетяна. М.: Госмузгиз, 1963. С. 4–5.
- 2/ Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. М.: Современный писатель, 1995. Т. 3. 300 с.
- 3/ Берков В.О. Рахманиновская гармония // Советская музыка. 1960. № 8. С. 24–30.
- 4/ Берченко Р.Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика-XXI, 2005. 372 с.
- 5/ Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 646 с.
- 6/ Глинка М.И. Литературное наследие: в 2 т.; под ред. В.Богданова-Бerezовского. М.-Л.: Государственное музыкальное издательство, 1952–1958. Т. 2: Письма и документы. 1958. 890 с.
- 7/ Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 467 с.
- 8/ Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 160 с.
- 9/ Формы вокальной музыки: учебник по анализу: для высш. и сред. музык. учеб. заведений / ред. Н.Ю. Афонина, В.В. Горячих, Н.И. Кузьмина; СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2022. 608 с.
- 10/ Цеплитис Л.К. Анализ речевой интонации. Рига: Зинатне, 1974. 274 с.
- 5/ Bryantseva, V.N. (1976), S.V. Rakhmaninov [S.V. Rachmaninov], Soviet composer, Moscow, 646 p. (In Russ.)
- 6/ Glinka, M.I. (1958), Literaturnoe nasledie: v 2 t. / M.I. Glinka; pod red. V.Bogdanova-Berezovskogo. T. 2 Pisma i dokumenty [Literary heritage: in 2 volumes / M.I. Glinka; edited by V.Bogdanov-Berezovsky. V. 2: Letters and Documents], State Music Publishing House, Moscow, 890 p. (In Russ.)
- 7/ Keldysh, Yu.V. (1973), Rakhmaninov i ego vremya [Rachmaninoff and His Time], Music, Moscow, 467 p. (In Russ.)
- 8/ Ruchevskaya, E. A. (1977) Funktsii muzykalnoy temy [Functions of the Musical Theme] Music, Leningrad, 160 p. (In Russ.)
- 9/ (2022), Formy vokalnoy muzyki: ucheb. po analizu: dlya vyssh. i sred. muzyk. ucheb. zavedeniy / red. N.Yu. Afonina, V.V. Goryachikh, N.I. Kuzmina; SPbGK im. N.A. Rimskogo-Korsakova. SPb.: [Forms of vocal music: a tutorial on analysis: for higher and secondary music educational institutions, / ed. N.Yu. Afonina, V.V. Goryachikh, N.I. Kuzmina; St.Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov], Kompozitor, St.Petersburg, 608 p. (In Russ.)
- 10/ Tsepelitis, L. K. (1974), Analiz rechevoy intonatsii [Analysis of Speech Intonation], Zinatne, Riga, 274 p. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Найко Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: mikinai@yandex.ru

Жильцова Анастасия Андреевна, студентка III курса кафедры теории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: nastyay_ryna@mail.ru

AUTHORS INFORMATION

Natalia M. Naiko, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor of Department Music Theory and Composition, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: mikinai@yandex.ru

Anastasia A. Zhiltsova, student of Department Music Theory, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: nastyay_ryna@mail.ru

REFERENCES

- 1/ Apetyan, Z.A. (1963), *Predislovie. Polnoe sobranie romansov: sb. / S.V. Rakhmaninov; predisl. Z.A. Apetyana* [Preface. Complete collection of romances: collection / S.V. Rachmaninov; preface by Z.A. Apetyan], Gosmuzgiz, Moscow, pp. 4–5. (In Russ.)
- 2/ Afanasyev, A.N. (1995), *Poeticheskie vozzreniya slavyan na prirodu: v 3 t.* [Poetic views of the Slavs on nature: in 3 volumes], Contemporary writer, Moscow, T. 3, 300 p. (In Russ.)
- 3/ Berkov, V.O. (1960), “Rachmaninoff harmony”, Sovetskaya muzyka [Soviet music], no. 8, pp. 24–30. (In Russ.)
- 4/ Berchenko, R.E. (2005), *V poiskakh utrachennogo smysla. Boleslav Yavorskiy o “Khorosho temperirovannom klavire”* [In search of lost meaning. Boleslav Yavorsky about “The Well-Tempered Clavier”], Classics-XXI, Moscow, 372 p. (In Russ.)