

Степанидина Ольга Дмитриевна

ВОКАЛЬНО-ФОРТЕПИАННЫЕ ДУЭТЫ С. РАХМАНИНОВА И ЗАДАЧИ АНСАМБЛИСТОВ

В статье рассматриваются романсы Рахманинова как произведения нового типа - вокально-фортепианные дуэты. Обосновывается момент изменения соотношения вокальной и фортепианной партий в сторону насыщения фортепианной партии вокальным тематизмом. Концертмейстеры-аккомпаниаторы и певцы-солисты вступают в новые художественно-технологические отношения, что приводит к появлению ранее неизвестных профессий: пианист - вокальный ансамблист и концертно-камерный певец.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/11-2/43.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 11(73): в 2-х ч. Ч. 2. С. 168-173. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/11-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Если в квартетах Чайковского запечатлена история внутренней жизни нервной, впечатлительной натуры с тонко дифференцированной психологической организацией, в центре которой оказывается установка на интроверсию, а экстравертные потоки осуществляют мощную декомпенсацию, выступая в разрушительной, демифологизирующей роли, то лирический герой Бородина обладает высокоинтегрированной психологической организацией, составные части которой предстают как слагаемые некоего духовного Олимпа (отсюда – ощущение свободы, огромный удельный вес фантазийных ресурсов). Высшим принципом внутреннего мира лирического героя является творчество и стремление к повышению его уровня. Творческое переживание психологической жизни, страстность этого переживания в музыке Бородина справедливо отмечены Б. Яворским [7, с. 61], равно как и координирующая миссия воли, осуществляющая «психологические скачки преодоления» [Там же, с. 180, 205]. Реализация способности противостоять ситуациям большого психологического напряжения, регулировать состояния, переводить активность в иной план свидетельствует о высокой психологической культуре лирического героя. В качестве некоего лейтмотива внутренней жизни выступает стремление к созданию единого тона, резонирующего с внешним миром, уподобленного знаменитой тютчевской формуле «Все во мне и я во всем» [5, с. 107] и дающего заряд свежести, бодрости, раскрепощения.

В результате в квартете воссоздаются всеобъемлющая любовь к жизни, «благословение» ее во всех проявлениях, радость нахождения в каждой частице внутреннего мира отсвета бытия. Светлое познание земного, обычного, возведение его в ранг возвышенного, не отрицание, а утверждение, – вот вера, которую исповедует лирический герой Бородина. А в многочисленных точках совпадения духовных и чувственных слоев его переживаний вспыхивают ослепительные россыпи фантазийной красоты.

Список литературы

1. А. П. Бородин в воспоминаниях современников. М.: Музыка, 1985. 288 с.
2. Берберов Р. «Эпическая поэма» Г. Галынина. М.: Советский композитор, 1986. 391 с.
3. Веккер Л. М. Психика и реальность: единая теория психических процессов. М.: Смысл, 1998. 364 с.
4. Головинский Г. Камерные ансамбли Бородина. М.: Музыка, 1972. 310 с.
5. Тютчев Ф. И. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1973. 302 с.
6. Юнг К.-Г. Архетип и символ. М.: Renaissance, 1991. 304 с.
7. Яворский Б. Избранные труды: в 2-х т. М.: Советский композитор, 1987. Т. 2. Ч. 1. 366 с.

MYTHOLOGICAL CONSTANTS OF THE PSYCHOLOGICAL WORLD OF A. P. BORODIN'S QUARTET № 2

Sevost'yanova Liliya Vasil'evna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov
spresso4@gmail.com

The article discovers the mythological origins of A. P. Borodin's Quartet № 2. Referring to Jungian archetypes of Hero and Anima the author emphasizes the originality of their implementation, which differs from the traditional "romantic two-worldness" situation typical for composers-romanticists, in particular, P. I. Tchaikovsky. The paper shows changes in the quartet's internal structure focusing on correlations between traditional elements and the quartet cycle on the whole. The identified peculiarities are compared with the characterological features of the composer's personality.

Key words and phrases: mythology; Hero; Anima; introversion; extraversion; relaxation; artistry.

УДК 784.3

Искусствоведение

В статье рассматриваются романсы Рахманинова как произведения нового типа – вокально-фортепианные дуэты. Обосновывается момент изменения соотношения вокальной и фортепианной партий в сторону насыщения фортепианной партии вокальным тематизмом. Концертмейстеры-аккомпаниаторы и певцы-солисты вступают в новые художественно-технологические отношения, что приводит к появлению ранее неизвестных профессий: пианист – вокальный ансамблист и концертно-камерный певец.

Ключевые слова и фразы: романсы Рахманинова – вокально-фортепианные дуэты; изменение соотношения; насыщение фортепианной партии вокальным тематизмом; пианист – вокальный ансамблист; концертно-камерный певец.

Степанидина Ольга Дмитриевна, к. искусствоведения, доцент
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
tsarkova_olga@mail.ru

ВОКАЛЬНО-ФОРТЕПИАННЫЕ ДУЭТЫ С. РАХМАНИНОВА И ЗАДАЧИ АНСАМБЛИСТОВ

С. Рахманинов начал свою композиторскую и исполнительскую деятельность тогда, когда век салонного камерного музицирования остался далеко в прошлом. Трансформация романса как «пения с сопровождением»

в подлинно ансамблевое соотношение партий имела определённые предпосылки, и одной из главных являясь расцвет камерно-инструментального творчества и исполнительства и обращение пианистов-солистов, пианистов-ансамблистов к сочинению вокальных произведений. Этому моменту способствовал и выход камерного вокального произведения на широкую концертную эстраду: профессиональные оперные певцы, исполнители новой камерной музыки, требовали наличия привычных для них оперных принципов вокального материала: кантиленного звуковедения, мелодизма, охватывающего полный певческий диапазон, яркой динамики. В результате и сам романс принял черты не *камерного*, а *концертного* вокального сочинения с изменившимся принципом соотношения вокальной и фортепианной партий: с, как было принято раньше, солист – аккомпаниатор (сопровождающий) – на равноценный вокально-фортепианный ансамбль. Более подробно проблема взаимоотношений вокальной и фортепианной партий в русском романсе рассматривается в специальной работе автора [10]. В данной статье мы остановимся на теоретической основе взаимосвязи вокальной и фортепианной партий в свете новых исполнительских проблем и выхода на концертные площадки с исполнением романсов отечественных оперных певцов.

С. Рахманинов, наследник и продолжатель линии великих русских композиторов-пианистов А. Рубинштейна, М. Балакирева, М. Мусоргского, не только воспринял их направление на усиление черт концертности в романсе, но и привнёс значительную новизну в мелодическую ткань как вокальной, так и фортепианной партий. Этот принцип коснулся всех типов *концертного* романса: дифирамбов, монологов, «неокамерных», лирических романсов.

В меньшей степени изменение соотношения вокальной и фортепианной партий в сторону усиления ансамблевых черт коснулось дифирамбов. Однако и здесь Рахманинов значительно развивает линию активизации фортепианной партии. В романсе «Эти летние ночи» фортепианная лейтинтонация (тт. 3-4, сходный, но несколько трансформированный метрически и интонационно заключительный элемент вокального тематизма) активно вплетается во всё драматургическое развитие произведения. Равная с вокальной динамически, в штриховом отношении, эта лейтинтонация более активна и является ярким утвердительным элементом фактуры вплоть до ликующей фортепианной постлюдии. В «Весенних водах» вокальная партия, сохраняя единообразие в каждом эпизоде, неоднократно меняет свой облик, воплощая то ораторски-призывные клики: «Весна идёт! Весна идёт!» [7, с. 119], то мощное скандирование: «Они гласят во все концы» [Там же, с. 118-119], то она стремительно взвизгивается упругой пружиной («бегут и будят сонный брег» [Там же, с. 118]), то мягко стелется в лирическом эпизоде («и тихих, тёплых майских дней» [Там же, с. 120-121]). Фортепианная партия также неоднократно меняет свой облик и всюду выступает с вокальной *согласным дуэтом*. Фортепианная партия здесь даже в ещё большей степени, чем вокальная, олицетворяет собой и звонкое журчание весенних вод, их стремительный бег, они мощно, с оркестрово-хоровым размахом вместе с вокальной партией «гласят во все концы» [Там же, с. 118-119], они мягко разливаются в эпизоде «Meno mosso», оставляя на долю вокальной партии только две реплики, они *вместе* с вокальной партией плавно водят «светлый хоровод» [Там же, с. 121], они «весело толпятся» и бурно расплещиваются в последней ликующей волне. Фортепианная партия перестаёт быть *сопровождением*, создавая общий с вокальной мелодикой художественный образ, что требует согласного ансамблевого использования всех штриховых, динамических и метро-ритмических выразительных средств обоими исполнителями.

В большей степени ансамблевые признаки используются в *монологах*. Сложность эмоционально-психологического мира героев Рахманинова заставляет расширять палитру выразительных средств. Композитор активно вводит выразительные «вокальные» реплики, ораторски-властный тон высказывания не только в вокальную мелодику, но и в партию фортепиано. В романсе «В молчанье ночи тайной», посвящённой В. Д. Скялон, можно предположить, что начальная интонация, изложенная в фортепианной партии в тт. 2-4, содержит зашифрованное слово, имя *Вера*, которое в кульминации («заветным именем будить ночную тьму» [Там же, с. 55], тт. 28-30) на ярчайшей динамике (три *forte*), с акцентированным сопровождением и гулким басом прозвучит как вдохновенное, почти экстатическое признание.

С целью раскрытия сложного образно-тематического замысла Рахманинов пользуется приёмом сочетания монотематического и разнотематического дуэтирования в одном произведении. Полифоническое сочетание голосов издавна являлось достоянием оперных сочинений, и в теоретической литературе, в анализе оперных сцен, «*дуэты согласия*» и «*дуэты разногласия*» (или «ансамбли согласия» и «ансамбли разногласия») [3, с. 180-181; 12, с. 188, 191] характеризуют взаимоотношения между различными действующими лицами в той или иной сценической ситуации. Думается, что возросшая сложность *ансамблевых* взаимоотношений вокальной и фортепианной партий в русском романсе на определённом этапе его развития позволяет воспользоваться данными терминами в настоящем анализе.

В романсе «Не пой, красавица» В. Брянцева обоснованно считает, что активно между собой взаимодействуют три «действующих лица»: лирический герой, «восточная красавица» и «призрак далёкой девы» [2, с. 139-140]. Все эти «действующие лица» имеют яркие музыкальные характеристики: это и ориентальные напевы «восточной красавицы» (тт. 1-2, 17-18), и распевные фразы лирического героя (тт. 9-12), и нисходящие секундовые интонации темы «призрака», которые не только пронизывают собой фортепианное вступление, но и активно сопрягаются с темой «красавицы» в дальнейшем развитии (тт. 12-16). Особенно яркими являются ключевые моменты драматургического развития, борьбы влияний различных образов. Так, в тт. 19-23 реплики «лирического героя», над которым «витают дух Гориславы» [Там же, с. 141], постепенно поддаются ритмической дробности темы «восточной красавицы», проходящей в партии фортепиано. По мере этой эволюции из средних голосов партии фортепиано исчезает голос, дублирующий реплики героя – секундовые интонации

«темы призрака», – и остаётся только тема «восточной красавицы». И после этого вторая, инструментальная тема «красавицы» в фортепианной интерлюдии звучит особенно обольстительно, как бы торжествуя свою победу. Но при подходе к кульминации фортепианная партия опять активно включается в «борьбу»: энергичные скачки, усиленные синкопированным ритмом с постоянным превышением кульминаций, смятённые хроматические ходы вверх на фоне гулкого баса и активного среднего голоса, дублирующего «протестующие» интонации лирического героя (секундовые интонации изменяют своё направление, становясь тоже более активными), – как бы незримо, но интонационно вполне реально присутствует облик «далёкой, бедной девы» [8, с. 58], благодаря чему герой не поддаётся чарам «восточной обольстительницы» [10, с. 80].

В романсе «О, не грусти» выразительные фортепианные «разговорные» реплики, (тт. 1-3), под которыми можно подписать начальные слова вокальной мелодии («о, не грусти, о не грусти»... [7, с. 107]), продолжают идентичным вокальным тематизмом. В разработочной части произведения, где плотная аккордовая фактура звучит как настоящий хор медных инструментов, партия фортепиано имеет образно-смысловое сходство с вокальной партией. Но уверенная аккордовая поступь, мощное звучание фортепиано придают дополнительную власть патетическим восклицаниям в партии солиста, а в целом этот эпизод составляет эпизодическое дуэтирование. В репризе содержится разноматематический диалог: отдельные фразы солиста перемежаются и активно взаимодействуют с выразительными репликами фортепиано.

В монологе «Как мне больно» постоянно присутствующая в фортепианной партии интонация стоны настойчивая, упорная – она имеет сходство с мелодико-интонационной характеристикой, заложенной в начале IV картины оперы Чайковского «Пиковая дама», – является тем сдерживающим фактором, который олицетворяет собой образ, мешающий герою жить, который создаёт постоянный барьер его душевным устремлениям и не даёт мелодике вокальной партии разлиться широко и привольно. В репризе романса из этой интонации вырастает широкое мелодическое построение, эпизодически дублирующее вокальную мелодию, которое и завершает произведение ярким утверждением основного тематического зерна. Полётная кантиленная вокальная мелодия *вместе* с фортепианной в едином ансамбле штрихового и динамического единства подводит к сжато фортепианному отыгрышу.

В монологе «Как мне больно» постоянно присутствующая в фортепианной партии интонация стоны настойчивая, упорная – она имеет сходство с мелодико-интонационной характеристикой, заложенной в начале IV картины оперы Чайковского «Пиковая дама», – является тем сдерживающим фактором, который олицетворяет собой образ, мешающий герою жить, который создаёт постоянный барьер его душевным устремлениям и не даёт мелодике вокальной партии разлиться широко и привольно. В репризе романса из этой интонации вырастает широкое мелодическое построение, эпизодически дублирующее вокальную мелодию, которое и завершает произведение ярким утверждением основного тематического зерна. Полётная кантиленная вокальная мелодия *вместе* с фортепианной в едином ансамбле штрихового и динамического единства подводит к сжато фортепианному отыгрышу.

Комплекс средств содержится и в драматическом монологе «Судьба». Здесь мотив из бетховенской симфонии превратился у Рахманинова в ритмически изменённую вокальную реплику. Но и в фортепианной партии эта фраза появляется неоднократно то как глухое напоминание, то как грозный окрик, то как издёвка, *от чего меняется и дальнейшее изложение материала вокальной партии*. Здесь этот мотив также становится основой настоящего симфонического развития материала на протяжении всего произведения, неоднократно меняя свой облик и раскрывая всё новые и новые черты и оттенки в драматургическом развитии образа и сюжета. Здесь фортепианная партия играет большую роль в драматургическом развитии. Именно ей поручаются зловеще-фатальные возгласы и «окрики», и начинающие, и заканчивающие произведение, обрывающие и веселье (тт. 55-56), и любовное свидание (т. 102). Вместе с вокальной фортепианная партия активно содействует созданию образа Судьбы, что воплощается в изломанной мелодической линии со «спотыкающимися» форшлагами, острыми акцентированными аккордами. Несколько позже вокальной включается фортепианная партия в эпизод, изображающий «богатство, молодость и славу». Он передан как оперный выходной марш (есть отдалённое сходство со сценой коронации из оперы Мусоргского «Борис Годунов»), в фортепианной партии звучит радостный перезвон колоколов и колокольчиков. Лирический эпизод начинается фортепианная партия: на фоне мягко пульсирующих синкоп появляются мелодические попевки, в триольное покачивание вплетаются распевные подголоски, составляющие с вокальной партией «дуэт согласия» на вокально-мелодической основе. А в романсе «Пощады я молю» фортепианную партию с её упорной, настойчивой лейтинтонацией и «бурлящими» квинтолями – как выражением несокрушимого духа, вопреки поэтическому тексту – Рахманинов сам считал «более важной, чем партию солиста» [6, с. 411].

Определённую новизну в исполнительском плане для певцов представляет собой и внимание к донесению поэтического текста, стихов выдающихся поэтов, являющихся основой концертных романсов. Особо следует отметить достаточно тесное взаимодействие музыкального и поэтического материала в дифирамбах и монологах концертных романсов Рахманинова. Не переводные тексты оперных либретто, а прекрасные стихи А. Кольцова, Я. Полонского, А. Пушкина, Ф. Тютчева, А. Фета, сложная многоставная поэтическая лирика К. Бальмонта, В. Брюсова, И. Северянина, Ф. Сологуба, составляющие поэтическую основу романсов С. Рахманинова, ставят перед оперными певцами достаточно новые задачи: метро-ритмической гибкости и тембральной окраски слова, что было ранее присуще камерным певцам. К таким чутким оперным певцам относились М. Дейша-Сионицкая, которой Рахманиновым посвящена «Молитва», Ф. Литвин («Диссонанс»). Именно такие исполнители начали формирование нового типа певца – *концертно-камерного*, включившего в свою

художественную палитру лучшие достижения оперного (диапазон, яркая подача материала, филировка, вокализация) и камерного (тембральное разнообразие, гибкая метро-ритмика, фразировка) искусства. Гений русской вокальной школы Ф. Шаляпин, пожалуй, одним из первых привнёс в оперное исполнительство некоторые признаки, характерные для камерного исполнительства. Эту новую особенность «давать через тембр голоса всё очарование, весь нежнейший аромат любви» [9, с. 120], – как писал Э. Старк, – «больше всего можно было наблюдать в концертах Шаляпина, т.к. нет “отвлекающего” оперного жеста, и “вся гамма переживаний выражается только тоном. Звуковая тонкость передачи некоторых романсов, в особенности принадлежащих к новому музыкальному стилю, такова, что её можно уподобить, беря сравнение из другой области искусства, самой нежной и прозрачной акварели. Благодаря тому, что в пределах диапазона шаляпинского голоса нет ни одной ноты, которую артист не мог бы заставить звучать, как ему угодно, ему удалось выработать столь совершенную дикцию, что ни одно слово не теряется для слуха”» [Там же, с. 120-121].

В кантиленных пейзажных романсах Рахманинова в значительно большей степени можно отметить движение от *эпизодического* к *сплошному* дуэтированию и *полифоническому сплетению солирующих голосов*, где любой фоново-фигуративный элемент стремится стать мелодически равным голосом в общей полифонической партитуре. Мелодические фразы заполняют или попеременно, или одновременно вокальную и фортепианную партии, создавая в целом мелодии «широкого» дыхания, то есть типичная для русского хорового исполнительства непрерывность тематического развития достигается здесь не одним-двумя голосами, а всем *комплексом тематических образований*. Мелодии тем-двойников в фортепианной партии рахманиновских романсов вплетаются в уже начатое движение мелодических линий вокальной партии, («Здесь хорошо», тт. 7-16), («У моего окна», тт. 5-15), движутся одновременно с вокальными («Вокализ», «Мелодия», «Маргаритки»), начинаются раньше вокальных (мелодический предъём – «К ней») и продолжают после завершения вокальных фраз фортепианными постлюдиями. Здесь мы видим, как находит своё высшее проявление тенденция, начатая Римским-Корсаковым, Мусоргским, Чайковским, Танеевым и другими русскими композиторами, – тенденция *полифонизации романа как целостной структуры*, которая в равной степени включает в себя и вокальную, и фортепианную партии и даёт не просто дуэты согласия, а ансамбли *солирующих голосов*. Такой тип взаимосвязи стал возможен благодаря насыщению фортепианной партии вокально-тематическим материалом, не только и не просто мелодизации фортепианной фактуры, но и «вокализации» её во всех голосах, чем отличается русская школа пианизма, основанная на певучести, от западноевропейской. В лирических романсах Рахманинов активно использует завоевания оперного исполнительского искусства, в первую очередь выдвигается принцип приоритета вокального кантиленного мелодизма при относительной нивелировке поэтического текста. Добиваясь поставленной музыкальной задачи, Рахманинов, оставляя поэтический текст без изменения, *переинтонирует* музыкальными средствами его настолько, что зачастую полностью затушёвывает идейно-смысловое содержание, заложенное в стихотворении. На такое переосмысление указывают, в частности, В. Брянцева, анализируя пейзажные романсы Рахманинова «Сирень» и «Островок» [2, с. 307] и Ю. Келдыш («Здесь хорошо») [4, с. 239].

С. Рахманинов значительно усилил значение кантиленного тематизма фортепианной партии в её ансамбле с партией вокальной: дублирование мелодии вокальной партии в партии фортепианной («У моего окна»), имитация отдельных интонаций («Вокализ»), но чаще – наличие сходных мелодических построений («Сирень», «Здесь хорошо», «Мелодия», «Ночь печальна», «Маргаритки», «Покинем, милая») создают подлинное мелодическое «кружевное плетение», *ансамбль поющих голосов*. Рахманинов настолько приподнял значение партии фортепиано, что в ряде произведений она не только *наравне* с вокальной создаёт художественный образ (что, например, композитор отмечал в ряде романсов указаниями *la melodia ben marcato* [7, с. 150; 8, с. 39]), но и эпизодически берёт на себя *основу* художественного образа. Эти вокально-фортепианные мелодии «широкого» дыхания являются совершенно законченным образно-тематическим материалом, хотя они и очень близко примыкают к образному замыслу вокальных мелодий, являясь их «вариантными двойниками». На особую значимость их указывает часто встречающаяся авторская ремарка «*La melodia ben marcato*». Рахманинов сам писал, подчёркивая важность подобных мелодических линий, в романсе «Ночь печальна», что «здесь, собственно, не певцу нужно петь, а аккомпаниатору на рояле» [6, с. 411].

В неолирическом дифирамбе на стихи А. Фета «Какое счастье» поэтический текст замечательного русского мастера слова, которого символисты считали своей предтечей, позволяет композитору выявить подтекст и воплотить его в партии фортепиано. Рахманинов также использует *комплекс* средств – не только яркие гармонические краски, не только фактурный тематизм с напластыванием вокальных попевок, но и моменты дуэтирования самостоятельного мелодического материала с преобладанием главного – инструментального голоса. Партия фортепиано в этом романсе активно включается в самые ключевые моменты драматургического развития. Она чрезвычайно активна уже в начальном излинии чувства: энергичный приём *marellato* с полновзвучными подголосками, «на ходу» меняющими свой облик, с ярким *tutti* и с чётким штрихом *detache* и – мгновенно – певучее *legato*, нисходящие интонации, ласка («и ночь, и мы одни» [8, с. 113]) – гулкий бас, лёгкое покачивание-колыхание среднего голоса и мягкая мелодическая волна, начинающаяся действительно с какой-то заоблачной высоты («а там-то голову закинь-ка да взгляни: какая глубина и чистота над нами» [Там же, с. 114]). И вновь – мгновенная перестройка, которая начинается в фортепианной партии: колокольные басы на сильных долях такта, служащие настоящим трамплином для вокальной партии, где, кстати, отсутствуют сильные доли такта, и стремительный взлёт требует огромной концентрации усилий обоих партнёров, настоящего спянного дуэта при опоре на метро-ритмическую организацию фортепианной партии.

Оба кульминационных построения романса также опираются на настоящее бушевание – как *tutti* полного симфонического оркестра – на цепи полнозвучных аккордов с организующими всё движение колокольными басами. В кульминациях, где вокальная мелодия «сквозного развития» состоит из отдельных попевок, цементирующим звеном является именно фортепианная партия, которая эпизодически становится ведущей в художественно-образном и фактурном отношениях. Фортепианная постлюдия в этом романсе по силе и накалу высказываемого чувства никак не выглядит «заключением» – она является *центром* кульминационного построения и по образной насыщенности и законченности изложения самостоятельного мелодического материала приближается к сольным фортепианным прелюдиям.

В романсе «Маргаритки» *основная линия бесконечной кантиленной мелодии*, «диктующей» законы движения и развития общей музыкальной ткани, *находится в партии фортепиано*, на эпизодическое превалирование значения фортепианной партии указывает и авторская транскрипция этого романса, где в тт. 4 и 6 (вторая половина), а также в тт. 12-14 вокальная партия изъята без ущерба для общего впечатления. Такой же *ансамбль солирующих голосов при эпизодически ведущем значении партии фортепиано* можно наблюдать в романсе «Сон» на стихи Ф. Сологуба (соч. 38, № 5) и «Ау!» на стихи К. Бальмонта. Наследуя и развивая черты своих предшественников, Рахманинов выступает творцом совершенно *нового типа мелодизма*, который предполагает полное *ансамблевое* сочетание мелодических голосов. Главное здесь – кантиленный **вокально-инструментальный ансамбль**, достигаемый штриховым и динамическим **единством**. Такие сложные *ансамблевые* сочинения явились исключительно важным воспитательным материалом и потребовали от оперных певцов максимального приближения к задачам, которые раньше ставились камерными сочинениями: тембрального разнообразия, метро-ритмической гибкости и тесного взаимодействия с партией фортепиано, которая перестала быть «сопровождением» и стала равноправным партнёром.

В пейзажных романсах «Здесь хорошо», «У моего окна», «Ночью в саду у меня», «Маргаритки», «Покинем, милая» композитор стремится к полной независимости не только от тактовой черты (здесь намеренно почти полностью отсутствуют периодичность, повторность, сходность ритмо-интонационных построений), но и от чёткой строфики поэтического текста. Рахманинов никак не подчёркивает рифмованные окончания строк, заставляя забывать и о поэтическом размере, и о поэтическом ритме, намеренно стирая их грани, композитором создаётся произведение, когда поэтический первоисточник воспринимается лишь как повод: текст не детализируется, музыкальная фраза часто не совпадает с поэтической. Создавая мелодическое «кружевное плетение» в вокальной партии, Рахманинов, по сути дела, оставляет без внимания элементы разговорной речи, открытого высказывания, обращения к собеседнику. Это потребовало привлечения «чисто» оперных средств выразительности, которыми отличалось, например, искусство Н. Забелы-Врубель. Её «беспредельное дыхание», кантиленность как основу художественно-выразительных средств при особой нежности тембра отмечали все современники [1, с. 12]. Рецензируя концерт из произведений русских композиторов, А. В. Оссовский особо отмечает эту черту художественного облика певицы: «Когда она поёт, чудится – перед вашими глазами колыхаются и проносятся бесплотные видения, кроткие и расплывчатые, почти неуловимые. Они точно вылетели из страны нежных грёз и приглушённых желаний и, переселённые в чужую и грубую для них реальность, не перестают с тоскою мечтать о своей далёкой и прекрасной родине» [5, с. 161]. С. Рахманинов, многократно слышавший певицу и выступавший с ней, посвятил Н. Забеле романс «Сумерки» на стихи М. Гюйо (в пер. М. Тхоржевского). Нежная, трепетная музыка, как и выбранные композитором стихи, безусловно, в определённой мере отражают личность этой необыкновенной певицы-художника:

Она задумалась.
Одна, перед окном клонясь,
Она сидит, и в сумраке ночном
Мерцает долгий взор;
А в синеве безбрежной темнеющих ночей,
Роняя луч свой нежный,
Восходят звёздочки бесшумною толпой,
И кажется, что там какой-то светлый рой
Таинственно парит и, словно восхищённый,
Трепещет над её головкою склонённой... [7, с. 138-140].

Неудивительно, что именно Н. Забела-Врубель в ансамбле с композитором была первой исполнительницей его «акварельных» созданий: романсов «Островок», «Здесь хорошо», «На смерть чижики» и особенно – поэтичнейшего романса «Сирень».

Выход на сцену в качестве концертмейстеров, ансамблистов выдающихся пианистов, великих композиторов, естественно, изменил не только отношение певцов к партии «сопровождения» в сторону большего внимания к фортепианной партии, к тем художественным задачам, которые теперь вкладывали композиторы в свои романсы, но и умение певцов столь же ярко подавать свою партию, и психологически осознать, что фортепианная партия не только будет всё время «идти следом» и «помогать» в нужных местах, но и часто именно она будет теперь равной и в характере, и в интонационном отношении, а иногда – и определяющей. Безусловно, самую высокую планку в плане *вокально-фортепианного ансамбля* задал сам С. Рахманинов. В рецензии на концерт, где исполнялась «Судьба» и Рахманинов аккомпанировал Шаляпину, Ю. Энгель особо отмечает, что «редко можно слышать такой чудный аккомпанемент, каким на этот раз наслаждались слушатели: он составлял вместе с пением действительно одно органически связанное и цельное художественное произведение» [11, с. 63].

Изысканная камерность в лирических романах Рахманинова *сочетается с мелодизмом*, требующим профессионального *оперного* звуковедения, включения чисто *вокальных* выразительных средств, в частности *diminuendo* и *piano* на верхних нотах, так называемых «тихих кульминаций», используемых в каденциях лирических частей оперных арий эпохи *bel canto*, требующих владения искусством филировки и *исключительно сложной фортепианной партией*, доступной только *пианистам-ансамблистам высочайшего уровня*.

Этими качествами обладали такие выдающиеся отечественные певцы, как Н. И. Забела-Врубель, А. Нежданова, Ф. Шаляпин, Л. Собинов, Л. Яковлев, Е. Лавровская, М. А. Дейша-Сионицкая, Ф. Литвин, наметившие одно из характерных ответвлений русского вокального исполнительства – концертно-камерное, которое и до настоящего времени является органичной составной частью русской музыкальной культуры.

Список литературы

1. Барсова Л. Н. И. Забела-Врубель глазами современников. Л.: Музыка, 1982. 119 с.
2. Брянцева В. С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 645 с.
3. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л.: Музгиз, 1952. 344 с.
4. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 740 с.
5. Оссовский А. В. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1971. 372 с.
6. Рахманинов С. Литературное наследие: в 3-х т. / сост.-ред., авт. вступ. ст., комментариев, указателей З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1978. Т. 1. 583 с.
7. Рахманинов С. Романсы для голоса в сопровождении фортепиано: в 2-х вып. М.: Музыка, 1989. Вып. 1. 173 с.
8. Рахманинов С. Романсы для голоса в сопровождении фортепиано: в 2-х вып. М.: Музыка, 1990. Вып. 2. 158 с.
9. Старк Э. Из книги «Шаляпин» // Фёдор Иванович Шаляпин. Статьи. Высказывания. Воспоминания о Ф. И. Шаляпине: в 2-х т. М.: Искусство, 1960. Т. 2. С. 60-127.
10. Степанидина О. Д. Проблемы взаимосвязи вокальной и фортепианной партий в русском романсе: дисс. ... к искусствоведению. М., 1984. 144 с.
11. Энгель Ю. Глазами современника: избранные статьи о русской музыке. М.: Советский композитор, 1971. 523 с.
12. Ярустовский Б. О драматургии русской оперной классики. М.: Музгиз, 1952. 375 с.

VOCAL AND PIANO DUETS BY S. RACHMANINOFF AND ENSEMBLISTS' TASKS

Stepanidina Ol'ga Dmitrievna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov
tsarkova_elen@mail.ru

The article examines Rachmaninoff's romances as a new type of compositions – vocal and piano duets. The author identifies the reportioning of vocal and piano parts, in particular, the enrichment of the piano part with vocal themes. Concertmasters-accompanists and singers-soloists establish new artistic and technological relationship, which stimulates the appearance of previously unknown professions: pianist – vocal ensembler and chamber concert singer.

Key words and phrases: Rachmaninoff's romances – vocal and piano duets; reportioning; enriching piano part with vocal themes; pianist – vocal ensembler; chamber concert singer.

УДК 94.410+273.4

Исторические науки и археология

В статье рассматривается вопрос о том, какое отражение в проповедях выдающегося христианского мыслителя Дж. Г. Ньюмена, прочитанных им в англиканских храмах в 1841-1843 гг., нашел процесс его движения в направлении признания Римско-католической церкви «истинной». Делается вывод о том, что первоначально Ньюмен пытался убедить себя и своих приверженцев в необходимости оставаться в рамках англиканства, но в дальнейшем, опираясь на параллель между иудаизмом и христианством, пришел к идее догматического развития и заключению об «истинности» римского католицизма.

Ключевые слова и фразы: Дж. Г. Ньюмен; Церковь Англии; англиканство; Римско-католическая церковь; Оксфордское движение; проповеди.

Стецкевич Михаил Станиславович, к.и.н., доцент
Санкт-Петербургский государственный университет
msstets@yandex.ru

В ПОИСКАХ ВЫХОДА: ПОСЛЕДНИЕ АНГЛИКАНСКИЕ ПРОПОВЕДИ ДЖ. Г. НЬЮМЕНА

Анализу идей и жизненного пути выдающегося христианского мыслителя, англиканского, а впоследствии – римско-католического теолога Джона Генри Ньюмена (1801-1890) посвящено огромное количество работ, причем поток исследований не иссякает¹. Однако творческое наследие Ньюмена изучено крайне неравномерно. Например, в отечественной историографии некоторый интерес к этой фигуре обозначился только в начале XXI века, причем подавляющее большинство публикаций посвящено анализу педагогического

¹ В последние годы было опубликовано несколько биографий Ньюмена [6; 11].