

РАКИТИНА АННА ЛЕОНИДОВНА*anny2020@yandex.ru*

Выпускница аспирантуры Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Б. Никитская, 13/6d**ANNA L. RAKITINA***anny2020@yandex.ru*

Graduate from the Ph. D. program in musicology of the Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
125009 Moscow,
Russia**АННОТАЦИЯ****О феномене камерной вокальной лирики С. В. Рахманинова**

В статье рассматривается проблема внутреннего единства и эволюции романсового творчества Рахманинова. Предпринимается попытка углубить научные представления о вокальной лирике композитора, при этом само понятие лирики выступает как центральная категория, необходимая для интерпретации камерного вокального наследия автора. В научной литературе лирика Рахманинова чаще всего связывается с моментами поверхностно-содержательными — такими, как открытость высказывания, повышенная эмоциональность, доступность для восприятия, определенная тематика (любовь, образы природы) и т. п. Мы обращаем, однако, внимание на то, что музыка Рахманинова лирична также «изнутри», и понимаем под лирикой ее особую, индивидуальную поэтику. На материале вокальных сочинений в статье раскрывается музыкальный феномен рахманиновской лирики, показывается, какие особенности структуры и элементы музыкального стиля обуславливают лирическое наклонение романсов композитора.

Ключевые слова: русская музыка, Рахманинов, романс, музыкальная лирика, музыка и слово

ABSTRACT**On the Phenomenon of the Lyrical Songs by Sergei Rachmaninoff**

The article deals with the problem of internal unity and evolution of Rachmaninoff's romances. There is an attempt to make a notion of composer's lyric deeper and to place this notion as a central stuff of whole his music what is demanded by interpretation of vocal chamber Rachmaninoff's works. A similar problem was widely discussed in the musicology literature, but there Rachmaninoff's lyric often linked with common things such as affectivity, openness, accessible to perception, love and nature themes. We think that the Rachmaninoff's music is lyric from the inside as well and this means its special poetics. By the vocal pieces in the article discovered music phenomena of Rachmaninoff's lyric and showed, through which structural features and music style elements reached the lyric mood of composer's romances.

Keywords: Russian music, Rachmaninoff, romance, lyric music, relation between music and words

Анна Ракитина

О ФЕНОМЕНЕ КАМЕРНОЙ ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКИ С. В. РАХМАНИНОВА

Вопрос о целостности композиторского творчества в определенном музыкальном жанре, о наличии в соответствующей его области сквозных «сюжетов», раскрывающихся через индивидуальную трактовку жанрового канона, много раз ставился в музыковедении по отношению к самым разным художественным явлениям. Наиболее часто и успешно такой подход применяется к крупным, концептуальным циклам инструментальной музыки (например, к симфониям Бетховена, Малера, Шостаковича, фортепианным сонатам того же Бетховена, Скрябина и т. п.). Иное дело — лирическая миниатюра, и в частности камерная вокальная лирика. Еще Б. В. Асафьев в очерке, возникшем в связи с замыслом специального исследования русского романса, обращал внимание на разноплановость вокальных миниатюр у таких композиторов, как Глинка, Римский-Корсаков и Чайковский, наличие в их романсовом творчестве, наряду с легко узнаваемыми индивидуальными сочинениями, «точек соприкосновения» с тем, что обычно было этим авторам «чуждо» и «более напряженно разрабатывалось другими» [1, 189].

Не удивительно, что внешний, описательный подход к изучению романсов многих композиторов в целом преобладает. Камерное вокальное творчество удобно представить, например, как отражение различных поэтических образов, к которым обращается композитор в своем творчестве (природа, любовь, сатира, социальная проповедь и т. д.), а его эволюцию — как отражение общих тенденций развития музыкального языка данного автора. Однако в некоторых случаях (особенно там, где жанр романса далеко отходит от своих бытовых истоков) есть смысл проанализировать камерную вокальную лирику с точки зрения особенностей ее лирической организации¹. Вывести единую закономерность музыкального устройства

¹ Термин Т. Ю. Черновой. Подробнее см. в [6, 53–54].

для всех романсов того или иного композитора — заведомая утопия. Но обнаружить индивидуальный авторский подход к вокальной миниатюре — во многих случаях и возможно, и полезно. У больших музыкантов (а С. В. Рахманинов несомненно принадлежит к их числу) поэтика романса отличается стройностью и оригинальностью. Излагаемые далее результаты исследования камерной вокальной лирики великого русского композитора подтверждают этот тезис.

Феномен вокальной лирики Рахманинова во многом определяется тем, что свою «идеальную» модель лирического высказывания композитор обретает очень рано, с самых первых сочинений в этом жанре, что породило в дальнейшем интенсивные поиски новых возможностей романса и активный диалог как с общехудожественным, так и с музыкальным контекстом.

Собственная концепция романса сложилась у Рахманинова на основе некоторых идей Чайковского. Последний существенно преобразил русский лирический романс, что выразилось в его психологизации, индивидуализации отдельных миниатюр, усложнении музыкальных форм. Психологизация романса у Чайковского и Рахманинова происходит за счет интенсификации внутреннего развития; внешне это проявляется в уходе от традиционной для бытового романса строфической формы к более сложным структурам песенно-инструментального типа (простым двухчастным и трехчастным формам) при избегании движения в сторону сквозных или балладных композиций. Заимствуя у Чайковского некоторые особенности музыкального языка, обращаясь порой к стихам излюбленных поэтов старшего коллеги (Ратгауз, Апухтин, Хомяков) и прибегая к открытому лирическому высказыванию, Рахманинов направил развитие своей лирики в иное русло, что и способствовало открытию индивидуального стиля композитора. Психологизм Чайковского обнажает трагичность одиночества, некое безвыходное положение, — отсюда и специфическая замкнутость формы в его миниатюрах. Психологизм Рахманинова представляет собой устремленность к несуществующему, мечту о блаженстве, иллюзию его достижимости — поэтому в романсах композитора нет столь глубокого, как у Чайковского, трагизма; возникающее в определенные моменты ощущение полноты и избытка счастья чередуется в них с печалью о его недостижимости.

Трансформацию идей Чайковского в романсах Рахманинова можно наблюдать, в частности, на примере тонкой психологизированной игры ладовых наклонений. Достаточно сопоставить самые яркие примеры романсов Чайковского, в которых основную мажорную тональность «пересиливала» минорная кульминация, вскрывая их трагическую сердцевину (из ранних — «Отчего», «Нет, только тот, кто знал», из поздних — «Мы сидели с тобой»), и некоторые романсы Рахманинова, где минор, практически оставаясь незаметным и исчезая сразу после кульминации, окрашивал всю картину земного рая в нездешние черты («Сирень», «Здесь хорошо»).

1а П. И. Чайковский. «Отчего»

От - че - го, о, ска - жи мне ско - рей, ты, пс

ки - нув, за - бы - ла ме - ня?

16 П. И. Чайковский. «Мы сидели с тобой»

Ах, за - чем, ах, за - чем

Музыкальный феномен рахманиновской лирики, ее индивидуальная поэтика, обуславливаются определенными структурными особенностями и элементами музыкального стиля композитора. К ним относятся: наличие ключевой в музыкальном и образном отношениях фразы (часто гармонизируемой каденционным оборотом с характерными для композитора плагальными гармониями) — чаще всего она появляется в начале миниатюры и затем многократно возвращается; особая степень слитности развития, преодолевающего «квадратную» размеренность традиционных классических песенных форм; существенное возрастание удельного веса дополнительного, кодового типа изложения.

В лирике Рахманинова присутствует образный инвариант некоего идеального пространства. Образ этот далек от ортодоксального представления о рае; он является пространством души и памяти, или сна, но,

1в

С. В. Рахманинов. «Сирень»

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

mf

p rall. ten. a tempo
но, и то сча-стье в си-ре - ни жи - вет;

p colla parte pp

1г

С. В. Рахманинов. «Здесь хорошо»

pp ten.
да ты, меч-та мо - я!

pp

действительно, соприкасается с чем-то здесь недостижимым. Постоянство и неизменность пребывания в этом пространстве обуславливает статичность как главную временную категорию музыки Рахманинова. В некоторых романсах статику можно проследить в «судьбе» одного тона, который все время обретает новые чувственные оттенки, оставаясь при этом неподвижным. Как следствие, в романсах часто возникают долгие эпизоды органных пунктов. Особый ток времени, характеризующий рахманиновскую музыку, рожден стремлением к максимальной непрерывности

ткани. Композитор больше склонен к развитию типа развертывания, чем к дроблению, характерному для классического ощущения времени: некая изначальная цельность звукового образа и эмоции Рахманинову очень дорога.

В музыкальной драматургии в результате свободной трактовки элементов классических форм выстраивается линия сквозного развития, моделирующая внутренне единые и текучие психологические процессы. На этом глубинном композиционном уровне рождается ощущение, что рахманиновская форма строится на принципах, аналогичных барочным. Связь между процессами развертывания в барочной музыке и в лирике Рахманинова заключена не только во внешнем сходстве — «непрерывности» музыкальной ткани. Она возникает из-за общего для них качества: всё более глубокое погружение в одно состояние и всё более глубокое переживание его приносит равное ему по силе и глубине утешение. Утешительность лирики Рахманинова есть нечто родственное утешительной духовности барокко, однако ее почвой становится не религиозная молитвенность, а интеллигентская «жизнь сердца», столь же насущная для рахманиновского мира, сколь и «жизнь в Боге» для баховской эпохи.

В ранних вокальных сочинениях Рахманинова (с ор. 4 по ор. 21) прослеживаются две основные линии: романсы, запечатлевающие один напряженный, или даже экстатически переживаемый момент, и романсы, запечатлевающие длящееся время. К первой группе относятся романсы-признания, романсы-высказывания — Рахманинов пишет их на тексты определенного строения. Наиболее привлекательным для него оказывается наличие в стихотворении ключевого высказывания, на основе которого возникает своего рода музыкально-речевое ядро сочинения. Одним из вариантов драматургии романса с подобным началом является рефренное возвращение первой фразы, опирающееся на текстовые повторы словесного зерна. Основой подобных музыкальных структур и служат стихотворения, заключающие в себе фигуру анафоры². Показательный пример — романс «Я жду тебя» на стихи М. Давидовой, где строфико-синтаксическая анафора стихотворения образует смысловое и музыкально-интонационное ядро, становящееся рефреном и повторяющееся четырежды со всё возрастающим эмоциональным накалом:

Я жду тебя! Закат угас,
И ночи тёмные покровы
Спуститься на землю готовы
И спрятать нас.

² В. А. Васина-Гроссман отмечает данное явление в отношении романсов не только Рахманинова, но и Чайковского: «Очень близок Чайковскому и прием анафоры — повторения (точного или измененного) начального лексического оборота. Функция анафоры аналогична функции ядра музыкальной темы. <...> И у Чайковского, и у Рахманинова «интонационная идея» стиха не только подчеркивается или повторяется, но — и это главное — определяет собой все развитие мелодии и музыкальной формы, появляясь в различных ее разделах и в различных функциях: начального стимула, развивающего построения или же итога» [3, 152].

Я жду тебя! Душистой мглой
 Ночь напоила мир уснувший,
 И разлучился день минувший
 На век с землей.

Я жду тебя! Терзаясь и любя,
 Считаю каждая мгновенья,
 Полна тоски и нетерпенья.
 Я жду тебя!

Подобная ключевая фраза зачастую становится кульминационной точкой в сочинении. Абсолютная полнота и законченность высказывания определяют его обособленность от последующего развития, что чаще всего обуславливается и синтаксическим строением текста. Повторение из раза в раз такого типа структуры создало некий инвариант формы лирического романса, в котором главное, ключевое высказывание, чаще всего помещенное в самое начало миниатюры, является ее ядром.

Для этого замкнутого обособленного построения Рахманинов использует различные формулы каденционного оборота, в котором в данном случае его семантика — краткое и завершенное высказывание — оказывается важнее, чем функция заключения раздела классической формы. Этим объясняется та свобода, с которой каденционные гармонии могут появляться в любом разделе формы рахманиновского романса. Именно в показательной для Рахманиновских романсов структуре с помещенным в начало и обособленным музыкально-речевым ядром обнаруживается упомянутое родство с барочными формами типа ядро+развертывание³. Собственными, позднеромантическими средствами композитор стремится передать в ядре весь облик сочинения; один из самых показательных примеров в этом отношении — романс «О, не грусти», в котором две первые строфы открываются каденционными оборотами (помещенными, однако, не в конец, а в начало построения).

2а

С. В. Рахманинов. «О, не грусти» — начало первой строфы

³ Подробнее об этих формах см., в частности: [4, 124–125].

О, не тос-куй по мне!

С особенностью структуры романсов Рахманинова связана другая важная черта лирики композитора: ее явный или скрытый диалогизм. Ядро-каденция, помещаемое в начале романсов, практически всегда является высказыванием, обращенным к некоему подразумеваемому лицу. Именно поэтому в романсах так часто встречаются местоимения «ты», «тебя», «тобой» и пр.: *Люблю тебя!* («Утро» ор. 4); *сердца, полного тобой!* («Давно ль, мой друг» ор. 4); *Я жду тебя!* («Я жду тебя» ор. 14); *Люблю тебя, мой милый друг* («Я был у ней» ор. 14); *Одну тебя* («Все отнял у меня» ор. 26); *Ты слышишь?* («Покинем, милая» ор. 26); *тебя, тебя одну люблю я и желаю* («Какое счастье» ор. 34); *Милая, где ты, милая!* («К ней» ор. 38). В других случаях прямое употребление местоимения «ты» заменено обращением-императивом, имеющим столь же яркую эмоциональную окраску и мощную энергию, направленную на подразумеваемого собеседника. В таких случаях глаголы повелительного наклонения становятся узловыми моментами в драматургии романсов («О, не грусти» ор. 14, «О нет, молю, не уходи» ор. 4, *оставь меня* — «Давно в любви отрады мало» ор. 14, «Не верь мне, друг» ор. 14, *Гребите! Засните! Любите!* — «Они отвечали», *Оставь же их* — «Пощады я молю» ор. 26, *О, молчи!* — «Я опять одинок» ор. 26).

Вторая группа лирических романсов объединена и отлична от других благодаря особому ощущению времени, которое течет длительно и непрерывно. Хотя обусловленность такого рода вокальных миниатюр теми или иными свойствами словесного источника не столь очевидна, как в рассмотренных ранее романсах, глубинная образная общность этих сочинений не вызывает сомнений. В стихотворениях, которые дают возможность Рахманинову выстроить форму по принципу развертывания, всегда наличествуют два временных плана, на взаимодействии которых основана драматургия подобных сочинений. Если для романсов-высказываний важнее всего именно время настоящее, момент высказывания, выражения сокровенного чувства, момент свершения признания, то романс-интroversия превращается в некую бесконечную рефлексию и погружение во время, которое чаще всего не совпадает с этим реальным моментом.

Возникает оно благодаря особой структуре формы, которая стремится к слитности и бесцезурности: вокальные интонации перетекают одна в другую, гармония избегает ярко выраженных заключительных оборотов (в чем заключается одно из принципиальных отличий этой группы лирических романсов от рассмотренной выше). В мелодике важнее качество дления, а не отдельные запоминающиеся яркие интонации. Принципы формы у Рахманинова и в этом случае близки барочным. Но если в первой группе романсов нашла отражение устойчивая барочная формула ядро+развертывание, то здесь композитор использует только сам принцип постепенного раскрытия материала, «отсекая» начальный ключевой оборот. Начиная сразу же с момента непрерывающегося движения, Рахманинов добивается ощущения «преждесуществующего» времени, которое музыка лишь облекает в звуки. Абсолютной художественной вершиной в реализации этого подхода является «Вокализ».

О существовании у этого сочинения барочного прототипа свидетельствует целый ряд признаков: двухчастная форма с повторами частей, инструментальная природа вокальной партии, сквозное развитие, основанное на секвенциях, ритмические модели и остинатность, — все это наваяно баховской эпохой. Структура части — период единого строения, характерный для барочного принципа развертывания с каденциями на границах частей. Развертывание ткани у Рахманинова — это способ дления эмоции, которая становится не минутным или спонтанным высказыванием, а состоянием. Преодолеваемое его статичность заключенное в нем стремление обрести все большую полноту, что влечет за собой секвентное развитие в музыкальном языке.

Одно из самых точных и тонких наблюдений о «Вокализе» принадлежит В. П. Бобровскому: «В “Вокализе” <...> воплощено особое рахманиновское “чувство дали”, что вытекает из самой фактуры разбираемого сочинения. Между объектом отражения (в данном случае — душевными движениями) и его интонационным воплощением существует некое “духовное пространство” — своего рода “фильтр”, просеивающий ряд деталей и выдвигающий на первый план самое сокровенное, то, о чем нельзя говорить, что треплет тишины и покоя» [2, 239].

В силу столь раннего и столь полного расцвета композиторской индивидуальности эволюция вокальных миниатюр Рахманинова стала неизбежной. Но если на начальном этапе альтернативным методом создания романсов становилось обращение к уже сложившимся жанровым традициям, что неизбежно влекло пересечения с творчеством композиторов-предшественников, то в процессе эволюции в какой-то момент теряются оба направления — и «свое», и «чужое». Действительно, романсы Рахманинова зрелого периода (с опуса 26) представляют собой внетиповые, индивидуальные решения, в которых достаточно сложно обнаружить схожие между собой явления. «Разность» этих вокальных сочинений объясняется тем, что их не связывают между собой более ни индивидуальная «лирическая модель», ни жанровые прототипы, ни стилистика. Однако именно последний критерий

послужит объединяющим фактором в опусе 38 — финальном в эволюции рахманиновского романса. С нахождением нового стилистического единства станет возможным возвращение прежних композиционных моделей, наполненных новым музыкальным качеством.

«Иной» эмоциональный ракурс сочинений, входящих в ор. 26 и в ор. 34, вызван обращением к новому кругу стихотворных источников, в которых приоритет отдается красочности и яркости образа, а не глубокому переживанию чувств — соответственно, и в музыке эмоции обусловлены восприятием некоей внешней картины. Несмотря на сознательное уклонение от тенденций модернизма, рахманиновское творчество всё же несет на себе отпечаток модерна как стиля, господствующего в искусстве его времени. Прежде всего это сказывается в избегании чувственно-психологического аспекта в пользу большей декоративности⁴. В опусах 26 и 34 Рахманинов не избегает лирики как таковой: отдельные черты прежней модели романса используются композитором и здесь — но в своем полном виде она больше не применяется.

Ранняя лирическая модель вокальной миниатюры обретает новую жизнь в последнем романсовом опусе композитора. В стилистическом отношении обращение к поэзии символистов повлекло за собой возрождение романтического ядра музыки Рахманинова в новой художественной ситуации и в условиях новой музыкальной стилистики. Слитность всего цикла романсов, их самобытность и несхожесть со всеми предыдущими вокальными миниатюрами, и в то же время — их необычайная родственность друг другу, говорящая об обретении новой концепции жанра, позволяет нам возвести эти романсы в ранг итога: в последнем своем вокальном опусе Рахманинов находит путь совмещения искомого нового облика вокального сочинения и моделирования психологических процессов как основы организации всей музыкальной формы.

Опус 38 отмечен возрождением ранних структурных моделей на новом уровне — полностью освобожденным от влияния каких-либо жанровых прототипов. Именно узнаваемые структуры рахманиновского музыкального мышления дают автору возможность полностью выразить свое композиторское «я» и обеспечивают узнаваемость его письма, несмотря на кардинальное изменение стиля.

Одна из наиболее существенных перемен затронула основу рахманиновской лирики — диалогичность. Обращение ко второму лицу, адресату, которому высказывается чувство, достаточно определенно присутствует и в романсах ор. 38 — но и в музыке, и в слове обращение облекается в форму взывания. В двух романсах это выражается наиболее отчетливо: *милая, где ты!* («К ней») и *Ау!* — возгласы, имеющие семантику поиска, зова, и всегда остающиеся без ответа. Предполагаемый собеседник в этих романсах — ирреален: он лишь символ обращенной вовне речи, которая на самом деле обращена в пустоту.

⁴ Об отношении творчества Рахманинова к стилю модерн см. [5].

3а

С. В. Рахманинов. «К ней»

Ми - ла - я, где ты,
ми - ла - я!
А - у!

36

С. В. Рахманинов. «Ау!»

По ю, и-щу. "А - у!
А - у!" кри - чу.

Излюбленный композитором принцип смысловой и эмоциональной концентрации в одной точке (словесно-музыкальном ядре) здесь появляется в трансформированном виде: чаще всего, это ключевое высказывание является «символом» чувства, не выражая прямо всю его глубину. Оно трансформируется в некий возглас, лишенный словесного определения, что вовсе «снимает» его конкретное смысловое значение, оставляя лишь нечто недосказанное: таковы кульминация романса «Ау!» и рефренный припев в «Крысолове».

4

С. В. Рахманинов. «Крысолов», припев

The musical score shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля-ля,". The piano accompaniment is marked *staccato* and *p*. The vocal line is marked *p leggiero*.

Зовы раздаются в пространстве, они не обращены к конкретному *ты*. Само пространство в силу своей иллюзорности, хрупкости также является не сущим, а символичным. Этот аспект роднит романсы ор. 38 с лирикой, сочетающей два временных плана — реальный и желаемый. Недостижимость и нереальность последнего теперь трансформируется в символ (наиболее показателен в этом отношении романс «Сон»). Таким образом, в заключительном опусе романсов Рахманинова пересекаются все модели лирики, возникшие еще в его раннем творчестве. И если темой лирических романсов-интроверсий была несбыточность счастья (*Да, ты — мечта моя — «Здесь хорошо», Но то был сон — «Сон»*), то в диалогических романсах ор. 38 прежняя несбыточность счастья обращается в «несбыточность тебя», в призрачность существования объекта, к которому обращено любовное высказывание.

Звуковысотная организация этих романсов также восходит к ранней лирике, в которой всегда присутствовал тот или иной характерный гармонический оборот, заключенный обычно в словесно-музыкальном ядре. Здесь он трансформируется, становясь, по сути, центральным элементом гармонической системы, в которой обычные простые централизованные соотношения отходят на второй план. Возрастающая при таком способе развертывания ткани роль остинатности определяет особый тип движения — циклического, кругообразного. Постоянные вращения и возвращение к одному и тому же центру создают ощущение, будто ничто никуда не движется: статика становится важнейшей категорией во временном

развертывании музыки. Именно она определяет особую пространственность, существующую вне времени, запечатленную одновременно и ставшую символом.

Подводя итог сказанному, нужно отметить, что искать единство и внутреннюю логику романсового творчества Рахманинова вне специфически музыкальной сферы, исключительно на внешнем содержательном уровне, бесперспективно. Формальные наблюдения за эволюцией музыкального языка также не ведут нас к постижению феномена рахманиновского романса. Новаторство композитора проявляется прежде всего в том, что он находит индивидуальные музыкальные структуры для моделирования сложных психологических процессов — таких, как воспоминание, предчувствие, мечтания — и очень тонко пользуется ими в соответствии со стилистикой и смыслом избранного поэтического источника. Усложнение этих процессов и трансформация ранних моделей в последнем из романсовых опусов композитора отражают не только влияние новых общехудожественных тенденций, но и развитие личности музыканта, изменения, происходившие в его духовном мире.

Использованная литература

1. *Асафьев В. Б.* Черты личной преемственности и мимолетности в творчество композиторов русского романса // В. Асафьев. О симфонической и камерной музыке. Пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов. Л.: Музыка, 1981. С. 187–195.
2. *Бобровский В. П.* Тематизм как фактор музыкального мышления. Вып. 2. М.: КомКнига, 2008. 304 с.
3. *Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция. М.: Музыка, 1978. 368 с.
4. *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII—XX веков. М.: Композитор, 2003. 312 с.
5. *Скворцова И. А.* Принципы модерна в творчестве Рахманинова // Музыкальная академия. 2014. №3. С. 111–114.
6. *Чернова Т. Ю.* Драматургия в инструментальной музыке. М.: Музыка, 1984. 144 с.