

УДК 781.5+784.3

Лю Юйтен,*соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии**ОНМА им. А. В. Неждановой**odma_n@ukr.net*

НЕОРИТОРИЧЕСКИЕ КРИТЕРИИ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА КАМЕРНО- ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С. РАХМАНИНОВА

*Цель статьи заключается в определении и разграничении музыкально-ведческого и вокально-исполнительского подходов к анализу камерно-вокального произведения как единства словесно-поэтического и музыкального текста. **Методология** работы обусловлена лексикологическим литературоведческим и жанрово-стилистическим музыкаловедческим подходами, ориентирована на выявление семантических констант — предметных художественных реалий камерно-вокальной музыки. **Научная новизна** статьи мотивирована выявлением неориторических установок камерно-вокального творчества С. Рахманинова, позволяющих характеризовать устойчивые для данного композитора «общие места» поэтического текста и музыкального содержания (музыкально-поэтические топосы), определяющие семантику как жанровой формы в целом, так и отдельного опуса. **Выводы.** Неориторические аспекты содержания камерно-вокальных произведений Рахманинова в равной степени существенны для композиторского и вокально-исполнительского творчества, являются решающим фактором интерпретации жанровой разновидности «стихотворения с музыкой», позволяют выделять общие топосы певческого содержания рахманиновских камерно-вокальных произведений.*

***Ключевые слова:** неориторические аспекты, камерно-вокальные произведения, музыкально-поэтический текст, лексикологический анализ, топосы, «стихотворение с музыкой», музыкально-поэтическая образная антология.*

Liu Yuthen, applicant of the Department of music history and musical ethnography, ONMA named after A. V. Nezhdanova

Neorhetorical criteria of the analysis of the musical-poetic text of S. Rachmaninov's chamber-vocal works

*The purpose of article consists in definition and differentiation of musicological and vocal-performing approaches to the analysis of the chamber-vocal work as unities of the verbal and poetic and musical text. **The methodology** of work is caused lexicological literary and genre-stylistic musicological approaches, focused on identification of semantic constants — the subject art realities of cham-*

ber-vocal music. **The scientific novelty** of article is motivated with identification of the neorhetorical installations of S. Rachmaninov's chamber-vocal creativity, that allows to characterize «common places» of the poetic text and musical contents (musical-poetic toposes), steady for this composer, defining semantics both a genre form in general and the separate opus. **Conclusions.** Neorhetorical aspects of contents of chamber-vocal works of Rachmaninov are equally essential to composer and vocal-performing creativity, interpretations of a genre kind of «the poem with music» are decisive factor, the general toposes of singing contents of the Rakhmaninov's chamber-vocal works allow to allocate.

Keywords: neorhetorical aspects, chamber- vocal works, musical-poetic text, lexicological analysis, toposes, «poem with music», musical-poetic figurative anthology.

*Лю Юйтен, здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
ОНМА ім. А. В. Нежданової*

Неориторичні критерії аналізу музично-поетичного тексту камерно-вокальних творів С. Рахманінова

Мета статті полягає у визначенні та розмежуванні музикознавчих і вокально-виконавських підходів до аналізу камерно-вокального твору як єдності словесно-поетичного та музичного тексту. **Методологія** роботи обумовлена лексикологічним літературознавчим і жанрово-стилістичним музикознавчим підходами, орієнтована на виявлення семантичних констант — предметних художніх реалій камерно-вокальної музики. **Наукова новизна** статті мотивована виявленням неориторичних настанов камерно-вокальної творчості С. Рахманінова, що дозволяють характеризувати сталі для даного композитора «загальні місця» поетичного тексту і музичного змісту (музично-поетичні топоси), котрі визначають семантику як жанрової форми в цілому, так і окремого опусу. **Висновки.** Неориторичні аспекти змісту камерно-вокальних творів Рахманінова в рівній мірі істотні для композиторської і вокально-виконавської творчості, є вирішальним фактором інтерпретації жанрового різновиду «вірша з музикою», дозволяють виділяти загальні топоси співочого змісту рахманіновських камерно-вокальних творів.

Ключові слова: неориторичні аспекти, камерно-вокальні твори, музично-поетичний текст, лексикологічний аналіз, топоси, «вірш з музикою», музично-поетична образна антологія.

Актуальность исследования. Аналитический подход к романсовому творчеству С. Рахманинова предполагает нахождение таких критериев его изучения и оценки, которые позволяют входить в содержание отдельных опусов, не утрачивая представления о целом, то есть соединять последовательное композиционно-текстовое исследование с целостным восприятием творческого метода композитора. Предпо-

сылкой определения данных критериев является то, что вокальные миниатюры Рахманинова соответствуют жанровому типу «стихотворения с музыкой», следовательно, обусловлены особым отношением к словесному материалу, которое и заставляет усиливать внимание к семантическим функциям отдельных слов, и подчиняет логику словесного текста собственному поэтическому видению (слышанию) композитора. С. Рахманинов, как и другие авторы, обратившиеся к типу «стихотворения с музыкой», создает собственную словесно-поэтическую риторiku, исходя из которой строит жанровую форму камерно-вокального опуса, выбирает образные решения камерно-вокального произведения. Однако именно потому, что данное избирательно-риторические отношение к слову исходит от композитора, музыкальное начало является не подчиненным, но, скорее, режиссирующим фактором камерно-вокальной музыки Рахманинова.

Его назначение можно понимать как обновление и усиление образных содержательных возможностей словесного материала, высвобождение его особой эстетической энергии, способной претворяться в музыкальном звучании без дополнительного напряжения, как бы не встречая видовых преград. Данные позиции музыкального материала по отношению к поэтическому слову в камерно-вокальном творчестве Рахманинова мы определяем как неориторические и с ними связываем приоритетное направление анализа «стихотворений с музыкой» Рахманинова, которые справедливее всего было бы именовать музыкально-поэтическими авторскими миниатюрами. Слово, входящее в них, преобразуется настолько, получает настолько заметные новые образно-смысловые (ролевые) задания, что его изучение приводит Л. Гервер к идее «Книги» Рахманинова, то есть к идее объединить все словесные тексты романсов Рахманинова в единую, созданную самим композитором, Книгу, слова и смыслы которой образуют семантическую основу музыкальной поэтики камерно-вокальных сочинений Рахманинова.

По словам исследовательницы, «создавая музыку для пения, композитор ищет слово, которое должно выразить его мысли и чувства. Найденный текст становится для него «своим» и существует отныне в составе текстов его романсов и песен. Это единый текст, которому присущи такие признаки, как лексическое единство, повторяемость мотивов, сквозные тематические линии. Различные характеры, ситуации, настроения появляются не однажды, образуя свои топоры в смысловом пространстве музыки» [1]. Выявляя тематическое един-

ство романсов С. Рахманинова, Л. Гервер, с одной стороны, указывает на обязательные, «вечные» темы лирической поэзии, которые побуждают к их музыкальному воплощению, то есть обладают особой притягательностью для композиторов, а с другой — стремится открыть ярко выраженные индивидуальные черты творчества Рахманинова, предпосылки их обнаруживая «в сочетании различных, а иногда и взаимоисключающих взглядов на одни и те же явления жизни: прежде всего, это человек и окружающая его природа» [1].

По ее мнению, отличительной чертой романсового творчества Рахманинова является «красота окружающего пространства», природа, «знакомая до мельчайших деталей, любимая в каждом ее проявлении», которая способна радоваться и печалиться вместе с человеком. Образы безусловно позитивный полюс общей семантики романсов, природные образы омрачаются, негативизируются по мере их приближения к человеку — как к «основной теме романсов Рахманинова». Эту тему Л. Гервер характеризует так: «человек, его чувства и мысли», разделяя данные три компонента как отдельные предметы романсовой лирики Рахманинова.

Романсы С. Рахманинова послужили предметной основой исследований Е. Дурандиной [2–3], М. Киракосовой [4–5], И. Кривошей [6–7], Т. Тамошинской [15], причем практически все авторы подходят к анализу содержания и формы вокальных лирических композиций со стороны внемузыкальных предпосылок и условий, справедливо указывая на их важность и значимость в создании музыкального замысла, но зачастую теряя из виду сам этот замысел, то есть музыкальную сторону опуса. Ключевым аналитическим моментом представляется предложенное О. Филатовой выделение типа «стихотворения с музыкой» в жанровой системе камерно-вокальной лирики, которое позволяет объяснять парадоксальное соединение повышенного интереса к поэтическому слову и живописным ассоциациям с превалирующей семантической функцией слова [16].

Взаимодействие риторического и стилистического начал в романсах С. Рахманинова, способствующее развитию их неориторического ресурса (как позволяет судить о неориторическом методе Ю. Лотман [9]), возрастает и видоизменяется на протяжении всего его творческого пути, о чем позволяют судить различные опусы его камерно-вокальных миниатюр (см. [13]).

В некотором отношении данная жанровая сфера является наиболее личной и автобиографической, особенно в более поздних опусах,

позволяет судить не только о поэтических вкусах, но и об особых психологических акцентуациях в характере самого композитора [10–12].

В ряду имен, образующих «поэтический круг» музыкальных «стихотворений» С. Рахманинова¹, нет повторений, свидетельствующих об устойчивом предпочтении какого-либо автора. Напротив, своей широтой и неоднозначностью данный «круг» указывает на выбор композитором не поэта или поэтической стилистики, а содержания стихотворения, способного включаться в *музыкально-поэтическую образную антологию*.

Обращаясь зачастую к стихотворениям различного поэтического достоинства, Рахманинов «прочитывал» их по-своему и в музыкальном воплощении придавал им новый, неизмеримо более глубокий смысл.

Н. Русанова указывает на случаи несовпадения вербального и музыкального рядов в романсе «Апрель! Вешний праздничный день», в котором пейзажность, активно представленная в тексте (Э. Пайерон, перевод В. Пушкиной), не находит преломления в музыке, считая это весьма неожиданным для Рахманинова, так тяготевшего к данному типу образности. По ее мнению, в романсе «Сон» извечно романтическая антитеза мечты и действительности (Г. Гейне, перевод А. Плещеева) прочитана без малейшего пессимизма, в весьма мажорных тонах, что в каждой из двух строф подтверждается ярко высветляющим резюме фортепиано [12].

Цель нашей статьи заключается в определении и разграничении музыковедческого и вокально-исполнительского подходов к анализу камерно-вокального произведения как единства словесно-поэтического и музыкального текста.

Основное содержание работы связано с определением тех психологических состояний, которые образуют основное «предметное поле» романсовой «Книги» Рахманинова. Среди них выделяем состояния страдания, грусти, разуверенности, слезной мольбы, душевной боли и т. п., которые становятся предметом музыкальной интроспекции,

¹ А. Апухтин, К. Бальмонт, Ек. Бекетова, А. Белый, А. Блок (из Исаакяна), И. Бунин, П. Вяземский, Г. Галина, А. Голенищев-Кутузов, Н. Греков, В. Гюго в переводе Л. Мея, М. Давидова, В. Жуковский, А. Кольцов, А. Коринфский, А. Круглов, М. Лермонтов, А. Майков, Д. Мережковский, Н. Минский, С. Надсон, А. Плещеев (из Гейне; из Шевченко), Я. Полонский, А. Пушкин, Д. Ратгауз, И. Северянин, Ф. Сологуб, А. К. Толстой, Ф. Тютчев, А. Фет, А. Хомяков, А. Чехов, М. Янов.

вслед за поэтическим их описанием, которое обычно является лаконичным указанием на подобные состояния, неким стихотворным «жестом» в их сторону. Причем они привлекают композитора уже в ранних опусах, например, в романсе «У врат обители святой» на слова М. Лермонтова или в «Песне разочарованного» и «Увял цветок» на слова Д. Ратгауза.

Очень показательны в отношении выбора и компоновки поэтических текстов сочинения опусов 4 и 8 1891–1893 гг. В словах Д. Мережковского, которые легли в основу романса «О нет, молю, не уходи!» звучит парадоксальный мотив «счастья в муках», унижения в любви, «жажды мучений как ласк», то есть образ мольбы персонифицируется с помощью риторических противопоставлений «слабого, бедного, бледного» влюбленного спасительной силе любви. Однако музыкальное воплощение стихотворения образует собственный семантический ряд, разворачивающийся в едином активном темпоритме, динамически активный, с явным преобладанием восходящих интонаций, свидетельствующий отнюдь не о «слабости» героя, а, скорее, о его способности достичь желаемого предмета страсти. В отличие от возрастающей громкостной динамики к концу предыдущего романса, в миниатюре на слова А. Фета «В молчаньи ночи тайной» душевный подъем, переданный словами стихотворения, сопровождается уходом в сферу самой тихой динамики, с растворением в тишине ночи, поглотившей и голос героя поэтического текста.

Боль, мука, тоска, печаль, скорбь, больная душа, ожидание, молчание, роковой призрак, расставанье, одинокое блуждание, ноющее сердце, уснувшее сердце, страшная неволя, сон как иллюзия жизни, грех — но пробуждение, жизнь всем сердцем, мир чудесный, любовь: так распределяются предметные реалии поэтического текста в данных двух опусах, с явным противостоянием второй группы первой, но и с более широким, дифференцированным представлением сферы «страдающего сердца» и лаконичным, заглавным или кульминационным, часто в заключении, представлением второй словесной группы.

Связующим звеном между данными полюсами поэтически выраженных психологических состояний оказывается мольба — как обращение с просьбой, так и собственно молитва. Так, шестой романс опуса 8 на слова А. Плещеева (перевод из Гете) представляет обращение не к человеку, но к богу, с просьбой о прощении: «О боже мой! Прости мне, грешной и больной...». Однако страстность, динамиче-

ская контрастность — взрывчатость музыкального изложения данного текста превращает его в воззвание к любимому.

Л. Гервер, выделяя как образно-смысловые «топосы» отдельные словесные характеристики и разделяя «пейзажные мотивы» в соответствии с природными стихиями (землей, водой и воздухом), считает, что «земля» привлекает Рахманинова более всего; «в самых разных стихотворениях «книги» она предстает неизменно прекрасной. Земля изобилует растениями: бархатный мох, цветы и травы, кусты, деревья. Каждое растение показано крупным планом, так, что отчетливо видны все подробности: стебли, листья (характерно сочетание разных словарных форм одного и того же слова: стебель, стебелек; лист, листья, листки), лепестки, в т.ч. и трехгранные лепестки маргариток, ветки; ветви, душистые кисти — конечно, сирени, главного растения в рахманиновской картине природы. В «словаре» растений (это по преимуществу цветы) сирень представлена формами не только единственного, но и множественного числа: «сквозь сирени»; далее в нашем списке — шиповник, акации, черемуха; подснежник, красная кашка, маргаритки, фиалки, анемоны, речная лилея; ель, сосна, липа (и липовый цвет), ива, дуб, тополя. Все это изображено в пору цветения, свежести: цветы — душистые, ароматные; в «книге» есть и слова «благоуханный» (день), «благовонный» (ветер). Растения покрыты росой — блестят влагой, «одеты перлами» и «ризой серебристой» [1].

Водная стихия представлена «таинственным журчаньем» ручья и «ревом дождевого потока», шумом весенних вод, которые «бегут и плещут, и гласят...», и шумом «вечно плещущего» моря — в том числе и обратным шумом волн в момент прилива.

Стихия воздушная или небесная, в ее описании, во многом подобна водной стихии, представлена устойчивым мотивом зеркала вод: «река, как зеркало, и вся блестит звездами», «отраженный в пруде потухает закат». Зеркально отражаются один в другом и два мотива разных стихотворений — небесный и водный: «все небо залито огнями» (Апухтин) и «огнем горит река» (Галина). Здесь к двум стихиям присоединяется третья: воздух и вода «горят», при этом огонь и вода словно поменялись свойствами: огонь заливают, а вода горит [1].

Особое место занимает в использованных Рахманиновым стихотворениях «темнота», которой противостоят «огни», «солнце золотое», восходящие «бесшумною толпой» звездочки, то есть как прерыв между солнечным светом и сиянием ночных светил. Не менее важным становится слово «луч» — как прорыв света через темноту:

«И солнца луч, природу озаряя...»; «...Когда луч молний озарял ее ввсечасно блеском алым»; «Роняя луч свой нежный, восходят звездочки...»; «...Месяц влюбленный лучами уныло ее серебрит». «Лучом» назван и фонтан в стихотворении Ф. Тютчева.

Развивая мысли Л. Гервер, можно сказать, что образ неба, в суммированном его воссоздании в стихотворной части опусов Рахманинова, как и образ мольбы-молитвы, обращенной ввысь, напоминает о божественном начале, выявляя религиозные мотивы — не столько в поэтическом содержании, сколько в избирательно-лексическом отношении к нему композитора.

Природа предстает основным «местом проживания» лирического героя романсов-стихотворений Рахманинова, который оказывается наедине с ней, как с самим собой, оказывается полностью свободным от социальной зависимости, пребывающим в некоей утопической стране, позволяющей ему со всей полнотой раскрывать собственные чувства. Поэтому слова «полный», «полна», «наполнит», «избыток», «необъятный», «много» (в контрасте с «мало»), «весь», «все», «весь мир», «всегда», «неземною силой», «тайною силою», «силой чуда», «всей силою печали», «всей силою любви», «желаний всех пыл» приобретают значение указаний на максимализм чувственной самореализации данного лирического героя, объясняя ведущее значение динамических музыкальных приемов.

Приходится отметить, что в статье Л. Гервер музыкальная сторона романсов Рахманинова вообще не освещена, то есть не включена в поле аналитических характеристик текста, что, на наш взгляд, препятствует их целостной художественной оценке.

Своеобразие же музыкально-интонационного развития заключается в том, что многочисленные фразы и мотивы, возникающие в ходе развертывания музыкально-поэтического образа, воспринимаются как варианты единого мелодического содержания. Некоторые из них приобретают значение «ключевых» интонаций и попевок.

В вокальных произведениях Рахманинова широко представлена драматическая тематика. Горькое сознание невозвратимости счастья и, несмотря ни на что, неудержимое стремление к нему, гневный протест против незаслуженного страдания и обездоленности — таковы настроения и мотивы драматических романсов Рахманинова. Большая часть их встречается среди романсных циклов 1900-х годов (соч. 21 и 26). «Проходит все» (соч. 26, слова Д. Н. Ратгауза). Тема сожаления о безвозвратно уходящей жизни решена здесь композитором

в остродраматическом плане: она перерастает в страстный протест против всего, что сковывает и подавляет светлые и прекрасные порывы человека.

Исходя из того, что вокальная мелодия является для композитора основным средством раскрытия лирико-психологического содержания и создания обобщенных музыкальных образов, устойчивые стороны данного содержания, объясняющие выбор поэтического текста, можно определить следующим образом: обращение к природе как к источнику эстетической радости, покоя и душевной удовлетворенности для созерцающего ее человека, но также и являющейся контрастом к негативным эмоциональным состояниям личности; передача динамики человеческих чувств, полярности психологических состояний — от предельной интенсивности переживания — к усталости, тоске и разочарованности; рассказ о человеческой судьбе, связанный с мотивом веры (неверия).

Последний теснее всего связан с трагической антиномией, убедительным примером которой является романс на слова А. Коринфского «В душе у каждого из нас» (соч. 34), в музыкальном тексте которого отчетливо представлены две из показательных для данной образно-эстетической сферы «стихотворений с музыкой» авторские музыкальные лексемы С. Рахманинова: интонация «Dies irae» в вокальной партии (тт. 2–4) и аккордово-педальное хоральное фактурное изложение вокальной партии.

Отчетливое и полное представление о вокальной поэтике С. Рахманинова предоставляют «Ночь» на слова Д. Ратгауза (1900) и пятнадцать романсов опуса 26 (1906).

Время написания данных произведений можно назвать точкой золотого сечения в общей хронологии камерно-вокального творчества композитора, когда достигает высшего уровня развития его оригинальный стилевой подход к музыкально-поэтической композиции. Романс-стихотворение «Ночь» аккумулирует все те предметные реалии, которые связаны с авторским осмыслением темы судьбы, позволяя понять, что слова «сон», «я один», «усталые очи», «нейдет», «насмешливый рок», как и заглавное «ночь», являются ключевыми по отношению ко всему вокальному творчеству Рахманинова.

Кроме того, в тексте данной миниатюры упоминаются «скорбные песни», равно как во многих других романсах упоминаются различные виды звучания — звуковые реалии мира, та его часть, которая воспринимается на слух и, конечно, для музыканта и композитора

является основным проводником впечатлений. Данный аудиальный ряд словесной лексики остался без внимания в работе Л. Гервер. Нам же он представляется чрезвычайно важным и сквозным, разворачивающимся на протяжении всего камерно-вокального творчества С. Рахманинова.

От полюса тишины, молчания, немоты — через произнесенные слова, в том числе слова прощанья, «звуки слов, звучавших нам когда-то» (из «Проходит все») — до песен любви, веселых песен, весеннего звучания оживающей природы — таков диапазон «звучания» поэтического материала романсов Рахманинова, определяющий, прежде всего, динамические параметры музыкальной стороны вокальных миниатюр. Замечательна в этом отношении первая фраза первого романса из опуса 26: «Есть много звуков в сердца глубине, неясных дум, непетых песней много, но заглушает вечно их во мне забот немолчных скучная тревога». «Непетые песни» противопоставляются в тексте А. Толстого «немолчным заботам и тревоге», то, что нужно расслышать тому, что нужно заглушить.

Отметим, что данный романс написан в ре-бемоль мажоре — полнозвучной «колокольной» рахманиновской тональности, но в средней части, путем энгармонической модуляции, композитор переводит звучание в сферу дизезных тональностей, в до-диз минор через его субдоминанту, впрочем, не задерживаясь на определенной гармонии, а используя принцип хроматического скольжения гармонических комплексов, что соответствует возрастанию диссонансного напряжения в общем звучании вокальной и фортепианной партий, с кульминацией в момент завершения средней дизезной части и возвращения как к исходной бемольной сфере, так и к начальному уровню громкостной динамики (P) после двух «форте» среднего раздела.

Однако наиболее важно то, что Рахманинов таким образом выражает идею восстания сердца против жизненной суеты, поскольку данное динамическое «дизезное» восхождение совершается на словах «издавна сердце с жизнью боролось, но жизнь шумит, как вихорь ломит бор»; и в завершающей, динамической и сокращенной, репризной части завершается словами «как ропот струй, так шепчет сердца голос».

Следовательно, весь словесный текст романса определяется «вслушиванием», прислушиванием, слуховыми оценками противодействия внешнего и внутреннего планов человеческой жизни. Его основная антитеза («непетое» — «немолчное») находит выражение, вернее, *выявляется* в музыкальном звучании благодаря двум опор-

ным стилистическим фигурам, приобретающим значение мономотивов (микротематических синтагм).

Глубину сердца Рахманинов передает с помощью своего главного секундово-терцового, построенного на опевании, мотива, производного от монодийного контура *Dies irae*, закономерно получающего хоральное сопровождение в фортепианной партии (темп романса — Адажио) и развивающегося в сторону усиления, интервального расширения триольных раскачек, большей ариозной свободы голосоведения. Шум жизни, как некий роковой звук, который человек не может заглушить, буквально «высказан» в остинатном трехзвучном мотиве судьбы, который, появившись в пятом такте, уже не умолкает до конца романса и определяет торжество высотной статики в его двух последних тактах. И хотя данный мотив является специфически инструментальным, то есть излагается в фортепианной партии, о его воздействии на вокальный мелос свидетельствуют моменты одновысотного речитирования (как, например, в восьмом и девятом тактах романса).

Еще более показательным является ля-минорный романс «Ночь», в трехчастной репризной форме которого кульминационное положение приобретают слова «мой насмешливый рок все дороги к блаженству закрыл». В данной кульминации вокальный голос совершает самый широкий интервальный шаг — на октаву, к которому готовится, постепенно расширяя восходящую интонацию — до терции, кварты, сексты. Но среди этих шагов встречается и тритоновый, от тонического устоя к повышенной четвертой ступени, к ре-диез; звук ре-диез становится мешающим диссонансом в момент восхождения вокального голоса вверх, на октаву, помещаясь в партии фортепиано и остранным звучание тонического трезвучия — как выражение «насмешки рока»: лаконичный и очень семантически емкий стилистический штрих.

В фортепианной партии данного романса-стихотворения возникает типичное для Рахманинова разделение фактуры на несколько планов: сложно-унисонное контрапунктирование вокальной мелодии, то есть не повторение, но создание высотных опор, углубляющих тематический контур; срединное заполнение фактуры, сперва малосекундовыми остинатными мотивами, затем подобием фигуры аккомпанемента, приобретающей аккордовый характер; привлечение педальных многозвучных аккордов, как консонансных, так и диссонансных, представляющих собой модификацию хорального инструментального начала.

Особое положение обнаруживает лаконичный трехзвучный одно-высотный мотив шестнадцатыми, появляющийся в шестом такте и возвращающийся в репризе — музыкальный знак рока. С подобным мотивом, но только тридцать вторыми, мы встречаемся в романсе «Есть иного звуков»; он напоминает и о теме судьбы (аллюзии к бетховенской теме рока из романа «Судьба»). Подобные речитативные повторения на одном звуке приобретают и в других случаях значение рокового символа, также как малосекундовые опевания с включением малотерцового шага связаны с претворением стилистики секвенции *Dies irae*.

Следовательно, музыкальное письмо Рахманинова предстает очень детализированным, но данная детализация связана с общим для словесного и музыкального текстов образом, обращена к нему, поэтому придает новое значение и звучание поэтическому слову. Важной стороной соотношения слова и музыкального звучания становится в романсах Рахманинова также постоянное использование силлабического типа связи различных способов интонирования, словесного и вокального. Иными словами — каждый вокальный звук оказывается подтекстованным, привязанным к слову, как будто несвободным. Свобода в выражении «чисто» музыкального отношения доверяется фортепианной партии, что и объясняет ее фактурно-динамическую и политематическую сложность. В то же время подлинная художественная свобода вокальной — певческой стороны, вокального содержания рахманиновских сочинений выражается в ведущем положении и значении живой интонации человеческого голоса, в том, что главным смысловым началом становится выраженная с помощью певческого голоса сокровенная чувственная сущность поэтического образа.

Научная новизна статьи мотивирована выявлением неориторических установок камерно-вокального творчества С. Рахманинова, позволяющими выявлять устойчивые для данного композитора «общие места» поэтического текста и музыкального содержания (музыкально-поэтические топосы), определяющие семантику как жанровой формы в целом, так и отдельного опуса.

Выводы. Неориторические аспекты содержания камерно-вокальных произведений Рахманинова в равной степени существенны для композиторского и вокально-исполнительского творчества, являются решающим фактором интерпретации жанровой разновидности «стихотворения с музыкой», позволяют выделять общие топосы певческого содержания рахманиновских камерно-вокальных произведений.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гервер Л. Поэзия романсового творчества С. Рахманинова. URL: <http://lgerver.narod.ru/Rachmaninov.htm>
2. Дурандина Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX–XX веков : историко-стилевые аспекты. М. : РАМ, 2005. 240 с.
3. Дурандина Е. Поэтика романсового монолога в контексте русской культуры // Творчество С. В. Рахманинова в контексте мировой музыкальной культуры. Тамбов-Ивановка: Изд-во ТГТУ, 2003. С. 162–168.
4. Киракосова М. Рахманинов и поэзия // Рахманинов в художественной культуре его времени: [Сб. науч. мат.]. Ростов-на-Дону: Изд-во РГПУ, 1994. С. 50–53.
5. Киракосова М. Сюжеты и мотивы вокальной лирики Рахманинова // С. В. Рахманинов и мировое музыкальное искусство: [Сб. науч. мат.]. Тамбов, 1993. С. 35–37.
6. Кривошей И. Внемузыкальные компоненты вокального произведения (на примере романсов С. Рахманинова): дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2003. — 266 с.
7. Кривошей И. О некоторых проблемах исполнительской интерпретации романсов С. Рахманинова // Искусство и образование во втором тысячелетии: [Сб. науч. мат.]. Оренбург: Изд-во ОГИИ, 2001. С. 42–43.
8. Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки (1968–1972). СПб.: Искусство, 2000. — 704 с.
9. Лотман Ю. Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. 704 с.
10. Рахманинов Сергей Васильевич. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном: [пер с англ. ; послесл., пер., коммент. В. Н. Чемберджи]. М.: Радуга, 1992. 254 с.
11. Рахманинов С. Композитор как интерпретатор // Советская музыка. 1955. № 2. С. 78.
12. Рахманинов С. Сборник статей и материалов: [под редакцией Э. Цытович]. М.; Л.: Музгиз, 1947. 270 с.
13. Рахманинов С. Романсы. Полное собрание в 6 тетрадах: Тт. 1–6. Санкт-Петербург: Композитор, 2004.
14. Русанова Н. Камерно-вокальное творчество С. В. Рахманинова. Поэтика жанра и вопросы исполнительской интерпретации: дис. ... канд. искусств. Оренбург, 2006. 158 с.
15. Тамошинская Т. Вокальная лирика Рахманинова в контексте эпохи автореф. дис. ... канд.иск. М., 1996. 24 с.
16. Филатова О. Жанровый генезис исполнительского диалога в музыке (на материале камерно-вокального творчества): дис. ... канд. искусств. Одесса, 2005. 214 с.

REFERENCES

1. Gerver, L. Poetry of romance creativity by S. Rachmaninov. URL: <http://lgerver.narod.ru/Rachmaninov.htm> [in Russian].
2. Durandina, E. (2005). Chamber vocal genres in Russian music of the XIX–XX centuries: historical and stylistic aspects. M.: RAM [in Russian].
3. Durandina, E. (2003). Poetics of a romance monologue in the context of Russian culture. // Creativity S. V. Rachmaninov in the context of the world musical culture. Tambov-Ivanovka: Publishing House of TSTU. P. 162–168 [in Russian].
4. Kirakosova, M. (1994). Rachmaninov and poetry // Rakhmaninov in the artistic culture of his time: [Sat. sci. mat.]. Rostov-on-Don: Publishing House of the Russian State Pedagogical University. P. 50–53 [in Russian].
5. Kirakosova, M. (1993). Plots and motifs of vocal lyric poetry Rachmaninov // S. V. Rachmaninoff and the world's musical art: [Sat. sci. mat.]. Tambov. P. 35–37 [in Russian].
6. Krivoshey, I. (2003). Vnemuzykalnye components of the vocal work (on the example of romances S. Rachmaninov). Candidate's thesis. Ufa [in Russian].
7. Krivoshey, I. (2001). On some problems of performing interpretation of romances by S. Rakhmaninov // Art and education in the second millennium: [Sat. sci. mat.]. Orenburg: Publishing house of the OGII. P. 42–43 [in Russian].
8. Lotman, Yu. (2000). Semiosphere. Culture and Explosion. Inside the thinking worlds: Articles. Research. Notes (1968–1972). SPB.: Art [in Russian].
9. Lotman, Yu. (1998). On art. SPB.: Art [in Russian].
10. Rachmaninov Sergey Vasilievich. (1992). Memories recorded by Oskar von Rizeman: [Per with English. ; After, lane, comment. V. N. Chamberburge]. Moscow: Raduga [in Russian].
11. Rachmaninov S. (1955). Composer as an Interpreter // Soviet Music. № 2. P. 78 [in Russian].
12. Rakhmaninov S. (1947). Collection of articles and materials: [edited by E. Tsytoovich]. M.-L.: Muzgiz [in Russian].
13. Rachmaninov, S. Romances. (2004). Complete collection in 6 notebooks: Tt. 1–6. St. Petersburg: Composer.
14. Rusanova, N. (2006). Chamber-vocal creativity S. V. Rachmaninoff. Poetics of the genre and questions of performing interpretation. Candidate's thesis. Orenburg [in Russian].
15. Tamoshinskaya, T. (1996). Vocal lyrics of Rachmaninov in the context of the era of Extended abstract of candidate's thesis. M. [in Russian].
16. Filatova, O. (2005). Genre genesis of the performing dialogue in music (on the basis of chamber-vocal creativity). Candidate's thesis. Odessa [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 22.06.2016

