

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально - науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання

Місюрєва Анна Олександрівна

**ВОКАЛЬНІ ТВОРИ С. РАХМАНІНОВА:
ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 культури і мистецтв

Кваліфікаційна робота

на здобуття кваліфікаційного ступеня магістр

Науковий керівник:

_____ Бірюкова Л.А.

Кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри хорового диригування,
вокалу та методики музичного навчання

“ ____ ” _____ 2020 року

Виконавець: _____ А. О. Місюрєва

“ ____ ” _____ 2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

ВСТУП		3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ		7
1.1. Особливості камерно-вокальної музики першої половини ХХ століття.....		7
1.2. Життєвий та творчий шлях композитора С. В. Рахманінова...		13
1.3. Музично-творча спадщина С. В. Рахманінова.....		26
Висновки до розділу 1.....		32
РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ С. В. РАХМАНІНОВА		34
2.1 Музично-художні образи камерно-вокальної творчості С. В. Рахманінова.....		34
2.2.Вітчизняні та зарубіжні виконавці камерно-вокальної музики С. В. Рахманінова.....		41
2.3.Жанрові та стилістичні особливості романсу «Бузок».....		46
Висновки до розділу 2.....		56
ВИСНОВКИ		57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ		60
ДОДАТКИ		65

ВСТУП

Актуальність теми. Визначається цінністю камерно-вокальної творчості Сергія Васильовича Рахманінова, взятого як самого по собі, так і в якості завершального етапу великої традиції російського романсу (від М. Глінки і О. Даргомижського до П. Чайковського і М. Римського-Корсакова), а також як найбільш вагома частина вітчизняної вокальної музики історичного періоду кінця XIX – початку XX століття, тобто від пізньої класики (П. Чайковський і М. Римський-Корсаков останніх років життя, Танєєв, Метнер) до ранньої творчості перших представників мистецтва XX століття (Мясковський, Стравінський, С. Прокоф'єв та інші).

Кращі твори С. Рахманінов написав для людського голосу, а саме це вагома частина камерно – вокальних творів, додержується та зображає найкращі традиції класики, будучи чуттєвим співаком російської природи. С. Рахманінов до останнього подиху оспівував у своїх творах красу природи своєї Батьківщини а також насаджував коріння російської культури. Камерно вокальна музика композитора – дзеркало душі. Треба визнати, що для композитора мелодія була первісною основою. Він не писав програмної музики, завжди висловлював внутрішні переживання, тому вокальні твори мають особливу емоційну наповненість, різнобарв'я вокальної лірики, буяння кольорів. «повінь почуттів». Глибоке знання творчості С. Рахманінова та його життєвого шляху допоможе виконавцю відобразити емоційну наповненість твору, що обов'язково необхідно вокалісту.

«Композитор сильного, яскраво самобутнього обдарування, геніальний піаніст, якому немає рівних серед сучасників, видатний диригент – «божество в трьох особах»» – так висловився про С. Рахманінова Л. Мазель [35]. Камерно-вокальна творчість Сергія Рахманінова представляє дуже самобутню гілку інструментальної музики XX сторіччя.

Проблеми стилю рахманіновської музики, її генезис, еволюція; історія створення, образний світ його творів; драматургія не тільки великих опусів, але часто і мініатюр, особливості мелодики, гармонії, форм; взаємовплив виконавського та композиторського початку - ці та багато інших питань отримали серйозне висвітлення в дослідницькій літературі таких вчених, як В. Брянцева [13], Г. Ганзбург, Ю. Келдиш [26], А. Соловцов. Але оскільки творчість С. Рахманінова багатогранна, вона і мало досліджена.

Основні положення теорії дослідження складають наукові праці, які можна класифікувати за такими напрямками: фундаментальні праці з камерно-вокальної творчості С. Рахманінова (Б. Асаф'єв [3]; Ю. Келдиш ; В. Брянцева ; В. Васіна-Гроссман ; З. Апетян ; Г. Дубровська [2] та інші), музикознавчі дослідження, присвячені різноманітним проблемам камерної музики, зокрема, вокальної та її інтерпретації (В. Васіна-Гроссман ; О. Аверьянова [1]; Н. Русанова ; Е. Ручьєвська ; М. Бонфельд [12]; О. Степанідіна, дослідження присвячені аналізу музикознавчих аспектів циклу романсів ор. 38 (А. Овсяннікова-Трель ; Т. Рудик ; Л. Скафтімова ; Э. Федосова).

Аналіз останніх досліджень та публікацій доводить що камерно-вокальна творчість достатньо досліджена галузь музикознавства і рахманіновський вокальний вислів був і є в полі зору вітчизняних та зарубіжних вчених, музикантів та виконавців. Композиторську стилістику охарактеризовано в ряді публікацій такими вченими – Б. Асаф'єв, Ю. Келдиш, Л. Кожевнікова, Л. Скафтімова, Н. Очертовська та інші.

Матеріали про камерно-вокальну творчості С. Рахманінова містяться в відомих монографіях Ю. Келдиша і В. Брянцевої. В них присутня тільки лише загальна характеристика романсів. Більш розгорнутий огляд їх присутній у книзі В. Васіной-Гроссман «Русський класичний романс ХІХ століття», яка, при всій змістовності, несе на собі внесок ідеології 50-х років минулого століття. Розвиток романсу на межі ХІХ-ХХ століть розглядається виключно в плані боротьби реалізму з модернізмом.

Мета дослідження - дослідити та теоретично обґрунтувати значущість камерно-вокальної творчості С. Рахманінова, розкрити жанрово-стилістичні особливості камерно-вокальної творчості композитора у виконавській інтерпретації.

Відповідно до мети сформульовано наступні **завдання дослідження**:

- Охарактеризувати особливості камерно-вокальної музики першої половини ХХ століття.
- Ознайомитись з життям та творчістю композитора С. В. Рахманінова.
- Здійснити огляд творчої спадщини композитора С. В. Рахманінова.
- Висвітлити музично-художній образ камерно-вокальної творчості С. Рахманінова.
- Ознайомитись з вітчизняними та зарубіжними виконавцями та прослідкувати тенденції виконання.
- Визначити жанрові та стилістичні особливості вокальної творчості С. Рахманінова, та роль засобів музичної виразності у створенні образу, на прикладі романсу «Бузок».

Об'єкт дослідження – камерно-вокальна творчість видатного композитора, та діяча ХХ століття - С. Рахманінова.

Предмет дослідження – камерно-вокальна творчість С. Рахманінова у виконавській інтерпретації.

Матеріали та методи дослідження. Для досягнення мети і вирішення завдань було використано комплекс таких взаємопов'язаних **методів дослідження**:

- *теоретичні* – опрацювання філософської, педагогічної, психологічної, соціологічної, культурологічної, мистецтвознавчої наукової літератури з проблеми дослідження;

- *прогностичні*: розробка методичних рекомендацій з метою впровадження їх у навчальний процес вищих навчальних педагогічних закладів мистецького спрямування.

Наукова новизна одержаних результатів кваліфікаційної роботи полягає у тлумаченні камерно-вокальних творів, створених композитором, що може допомогти вокалістам краще їх зрозуміти і мистецьки виконати та впровадити у власний репертуар виконавця.

Практичне значення одержаних результатів дослідження може бути корисними для виконавців-вокалістів, які звертаються до творів С. Рахманінова. Безсумнівний інтерес робота представляє для музикантів України, де романси С. Рахманінова користуються величезною популярністю і майже кожен концертуючий співак має їх у своєму репертуарі. У той же час аналітична література про камерно-вокальні твори фактично відсутня.

Апробація результатів та публікації.

Публікації. За темою кваліфікаційної роботи:

Положення і висновки магістерської роботи були обговорені та здобули позитивну оцінку на 2 конференціях: II Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (6-7 травня 2020 р., м. Суми; Студентській науковій онлайн-конференції «Дні науки-2020» (22 жовтня 2020 р.).

Фалько М. І., Місюрєва А. О. «Особливості камерно-вокального мистецтва початку ХХ століття» // Мистецькі пошуки: збірка наукових праць. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. Вип. 1(11). С. «Життєвий та творчий шлях композитора С.В.Рахманінова» // Збірник матеріалів студентської наукової онлайн – конференції « Дні науки – 2020» , 22 жовтня 2020 року, м.Суми, ФОП Цьома, 2020.- с. 126-128.

Структура та обсяг роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, шести підрозділів, висновків до I і II розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (59 одиниць), додатків (5 одиниць). Основний текст роботи викладено на 60 сторінках. Загальний об'єм роботи 70 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Особливості камерно-вокальної музики першої половини ХХ століття

Невід'ємною складовою культури є величезний пласт музичного мистецтва, унікальність, самобутність та безмежність якого привертають увагу широкого кола дослідників як з боку критиків, музикознавців, так і пересічного слухача. Науково-технічний прогрес, індустріалізація та урбанізація суспільства, виникнення електронних технічних засобів збереження і передачі музичної інформації привели до суттєвого оновлення композиторської мови, її жанрово-стильових аспектів. Розвиток творчості композиторів початку ХХ століття відзначається інтеграційними процесами, освоєнням новітніх досягнень світового музичного мистецтва, перейняттям інновацій у національну музику, що дає змогу збагатити існуючі в ній жанри і стилі. Творчий процес композиторів початку ХХ століття сповнений експериментами та інноваційними пошуками щодо стилю, жанру, формоутворення, засобів музичної виразності [47].

У науково-методичній літературі проблема виховання загальної культури камерно-вокального мистецтва, різноманітних аспектів взаємодії жанру та стилю висвітлена в наукових працях: Н. Василенко-Несіна, В. Іонова, О. Козаренко, С. Коробецької, І. Коханика, В. Лігуса, О. Лігуса, М. Михайлова, Є. Назайкинського, О. Самойленко, А. Сохора, І. Тукова, Є. Шевлякова та інших.

Спроможність як фундаментальну умову успішного виконання камерно-виконавського мистецтва початку ХХ століття розглядають психологи (А. Асмолов, Є. Бойко, Ф. Васін, М. Дьяченко, Л. Кандибович, І. Левітов, А. Лурія, С. Рубінштейн, Д. Узнадзе, А. Ярангашвілі та інші).

Камерно-вокальне мистецтво у всій різноманітності духовних та матеріальних складових є невід'ємною частиною сучасної музичної

культури. Зародження та розвиток цього виду мистецтва в культурному середовищі стали можливими за умов інтенсивної творчої діяльності митців, що досягли певного рівня композиторської і виконавської майстерності та сприяли піднесенню музичної освіти в галузі камерно-вокального мистецтва. На початку ХХ століття, шукаючи нові шляхи розвитку, митці звернулися до камерно-вокального мистецтва, що якнайкраще відповідало естетичним запитам епохи і стало символом духовного оновлення особистості. «Інтелектуальна напруга камерної музики, що протягом багатьох віків зумовлювала певну елітарність її побутування, в новіших, більш демократичних умовах розвитку культури, в епоху науково-технічного прогресу, прагматизму і раціоналізму світосприйняття, несподівано набуває актуальності, висвітлюючи глибинні духовні процеси, менш помітні, можливо, в інших музичних жанрах і видах мистецтв» [3, с. 17].

Мистецтво співу, як і всякий інший вид мистецтва, має не тільки живий досвід, але й свою теорію, тобто має «вокальну школу». Термін «вокальна школа» у вузькому значенні слова передбачає сукупність вокально-технічних засобів, що забезпечують високий рівень виконавства [2, с. 15]. «Національна вокальна школа» – поняття значно ширше, що визначається «... самобутністю національної культури, своєрідністю виконавського стилю, певним еталоном звучання голосу» [13, с. 26].

Поняття «камерно-вокальний стиль» належить до розряду видових музичних стилів, за В. Холоповою, «стилів будь-яких видів музики» серед яких автор називає «фортепіанний стиль», «стиль поліфонічний», «мелодійний» тощо [56, с. 223]. Камерно-вокальний стиль означає особливий тип музикування, вид якого визначається трьома складовими – «камерний», «вокальний» і «стиль». Найбільш загальною серед них є категорія «стиль».

Зміст «камерно-вокального стилю» – «камерність» розкривається в складному комплексі музичної соціо-комунікації, перш за все, в самій природі музики як мистецтва переважно «ліричного» [6, с. 17]. Сфера лірики – головний «розпізнавальний знак» камерної музики, яка по своїй функції є,

на думку Б. Асаф'єва, «замкнуте музикування», в основі якого лежить прагнення «впливати на обмежене коло слухачів у малому за розміром приміщенні» [13, с. 213]. Функціональність камерної музики досить умовна, що доводиться існуванням її концертно-камерних варіантів – як інструментальних, так і вокальних або змішаних (середя її «проживання» – малі зали філармоній).

З урахуванням «генезису» стилю, будь-яка камерна музика містить, як зазначає Б. Асаф'єв, тільки їй властивий характер, «свій відбір засобів вираження, свою техніку і у багатьох відношеннях свій ухил змісту, особливо, у сферу піднесено-інтелектуальну, в область споглядання і роздуми і в сферу особистої психіки» [13, с. 213]. Через камерну музику реалізується «природність схильності композитора іти до самозаглиблення, до свого роду інтроспекції і самопізнання» [13, с. 213]. Основоположник інтонаційної теорії вказує на камерну музику як на «вищу сферу зосередження музичного, де композитор досягає максимум впливу (зовнішнього) при строгій обмеженості можливостей» [13, с. 213].

Камерна музика (камерний стиль) динамічна в своєму естетико-художній якості, яка відображає епохальні і національні, художні закономірності, властиві різним етапам розвитку музичного мислення, жанрів і стилів творчості. Особливою якістю камерної музики, поряд з її комунікативною «гнучкістю», Б. Асаф'єв вважає самозаглибленість: «Камерна музика, харчуючись, як і всяка музика, життєвими почуттями, але і будучи ліричною, менш схильна до зображальності і піддає «сирий матеріал зовнішніх почуттів» набагато більш витонченій формально-стилістичній обробці, ніж ми бачимо у жанровій симфонії» [13, с. 214].

За принципом «все пізнається в порівнянні» розглядає камерну музику і Т. Адорно у своїй відомій статті-лекції на цю тему. Автора цікавить, насамперед, соціо-аспект камерності, а тому він йде «не від жанру, межі якого розмиті, не від слухачів, а від виконавців» [2, с. 79]. Т.Адорно далі пояснює свою думку, пропонуючи визначення камерної музики через її

особливий «фактурний пристрій», пов'язаний зі способом виконання і організації матеріалу: «Під камерної музикою я розумію в основному ті твори епохи сонатної форми від Й. Гайдна до Шенберга і Веберна, для яких характерний принцип дроблення тематичного матеріалу між різними партіями в процесі розвитку» [2, с. 79].

Камерна музика в своїх витоках пов'язана з областю побутового, а потім - аматорського музикування. Притаманний їй виконавський початок (генетична інтенція) в процесі еволюції музичного мислення поступово «перемикається» у сферу композиторської творчості. Саме тут камерна музика стає зосередженням особистого, авторського, поглиблено-суб'єктивного, доповнюється постійною присутністю ігрового початку, що розуміється широко - від гри на інструменті або співу до «гри» як естетичної категорії.

«Камерна музика» (від італ. *camera* — кімната, палата, покій) — вид музичного мистецтва: вокальна, інструментальна, вокально-інструментальна музика, створена для виконання малим складом музикантів у невеликих приміщеннях [21, с. 168].

Термін «камерна музика» стверджується в XVI-XVII століттях на означення світської музики, призначеної для виконання в домашніх умовах або при дворах монархів, що протиставляло її церковній або театральній музиці. Придворна музика і називалася «камерною», а виконавці, які працювали в придворних ансамблях, носили звання камер-музикантів [30].

Для камерної музики характерні тенденція до рівноправності голосів, економія і найтонша деталізація мелодійних, інтонаційних, ритмічних і динамічних виразових засобів, майстерна і різноманітна розробка тематичного матеріалу. Камерна музика володіє великими можливостями передачі ліричних емоцій і найтонших градацій душевних станів людини. Серед найпоширеніших жанрів камерної музики — старовинний мотет і мадригал, починаючи з епохи Просвітництва — романси, ноктюрни,

прелюдії, дуети, тріо, квартети, а також циклічні жанри — сонати, сюїти і камерні симфонії [20].

Характерною рисою розвитку початку ХХ століття є камерно – вокальний жанр, де яскрава роль фортепіанної партії набувала чільне значення. Барвистістю і різноманітністю форм відрізняється фортепіанний супровід у романсах композиторів, надмірна звукова насиченість і густота акомпанементів, їх складна багат шарова фактура, здається, що вона розвивається цілком самостійно. Однак мелодична яскрава, рельєфна, вокальна партія ніколи не губиться у цій щільній густій тканині, чітко виділяючись на її тлі. У фортепіано проходить мелодійний голос, що переплітається з вокальною лінією, в результаті чого між двома різними голосами виникає виразний діалог.

У склад камерно-вокальної творчості входить поняття «вокальний». Ця видова специфіка визначає конкретну якість вокально-фортепіанного дуету як форми музикування, що йде від пісні з інструментальним супроводом, поширеною у побутовій музичній практиці. Пісня як власне музичний жанр містить, у свою чергу, єдність музики і поетичного слова, що визначає головну особливість всіх жанрів і під жанрів вокально-інструментального музикування, в тому числі і сольного (або сольного з акомпанементом).

Витоком вокальності є мовленнєва інтонація, знаходять в музиці своє нове інтонаційне втілення, визначається формулою «слово – деталізує, музика – узагальнює» [58, с. 357]. Вокальний стиль – занадто широке поняття, всередині себе диференціюється на ряд субпонять, що належать до жанрів музичної творчості за участю вокальних голосів і наявністю словесного тексту, – «вокальний стиль в опері», «вокальний стиль в камерному ансамблі», «вокальний стиль в пісні (романс)» тощо.

Явище і поняття «камерно-вокальний стиль» – не тільки «особливий випадок» прояву вокально-мовленнєвого початку, але і один з постійно зберігаючихся (провідних) видів музичної творчості, представлених практично скрізь, у творчості композиторів різних національних шкіл та

мовних орієнтацій. Концертно-камерний спів або, як вважає Є. Назайкінський, «камерна вокальна лірика концертного плану» [31, с. 159] замикає ряд проявів мовленнєвої інтонації в музиці. Мовленнєвий початок виступає як «одна з найвищих узагальнюючих категорій теорії музичних жанрів» і «проявляє себе в безлічі різновидів» [31, с. 159], охоплюючи область інструментальної музики, в якій «вокальність» завжди виявляє себе в мелосі.

У камерно-вокальній ліриці концертного типу як вищому авторському виявленню інтонаційно-мовних витоків музики поєднуються три основних стилістичних відмін – декламаційність, речитативність та розповідальність [44]. Їх співвідношення в конкретному творі або авторському стилі визначає характер зв'язку слова і музики, тип мелосу, використаний композитором для музичного озвучування обраних ним (або створених ним самим) словесно-поетичних (або навіть прози) текстів.

Вокальне мистецтво або спів – це виконання музики голосом, мистецтво передавати засобами голосу співака ідейно-образний зміст музичного твору. Саме спів вважають одним із найдавніших видів музичного мистецтва. Спів буває зі словами і без слів; сольним, тобто одноголосним, ансамблевим (на два голоси – дует, на три – тріо, на чотири – квартет) і хоровим. Зазвичай спів супроводжується інструментальним акомпанементом, але може бути і без нього. Це спів, що має назву «а саррелла». Основними жанрами вокального мистецтва у класичній музиці є оперний спів, пов'язаний із драматичною дією, з театральним видовищем, яке містить у собі всі види вокального мистецтва, і камерний – виконання романсів, пісень, переважно соло або невеликими ансамблями.

«Романс» (іспан. romance) – камерний вокальний твір для голосу з інструментальним супроводом. Термін «романс» виник в Іспанії і спочатку позначав світську пісню на іспанській («романській») мові, а не на латинській, прийнятій в церковних піснях. Збірники таких пісень, часто

об'єднаних загальним сюжетом, звалися «романсеро». Назва «романс» спочатку носили вокальні твори, написані на французький текст [21, с. 332].

Композитори, початку ХХ століття, в перших зразках романсів продовжують традицію передреволюційних десятиліть, потім знаходять власний шлях. У романсі здійснюється творчий розвиток класичних камерно-вокальних жанрів (Ан. Александров, Ю. Кочуров, Н. Мясковський, Ю. Шапорін), і відновлення їх шляхом посилення пісенного початку (Г. В. Свиридов) або початку інтонаційно – характеристичного (С. Прокоф'єв, Д. Шостакович). У 60-70-і роках ХХ століття дуже розширюється коло виконавських засобів романсу, з'являються цикли для декількох виконавців-співаків або для голосу й ансамблю інструментів камерного складу.

Таким чином, особливості камерно-вокального мистецтва початку ХХ століття стають самостійно стилістичними і в цілому розвиваються у рамках сформованих форм і традицій романсу ХІХ століття. Композитори прагнули, перш за все, відобразити основний настрій того чи іншого поетичного тексту в яскравому музичному образі, показуючи його у рості, динаміці і розвитку.

1.2. Життєвий та творчий шлях композитора С. В. Рахманінова

До плеяди справжніх класиків кінця ХІХ - першої половини ХХ століття, що прославили російське музичне мистецтво і в своїй країні і за її межами, відноситься Сергій Васильович Рахманінов - видатний композитор, автор багатьох романсів. Сторіччя з дня його народження порівняно недавно (у 1973 році) відзначалося громадськістю всього світу. Наймогутніша хвиля гарячого відгуку на цю знаменну дату захопила всі більш або менш крупні центри культури, адже його нев'януче мистецтво складає невіддільну і вельми істотну область духовного життя людей.

Сергій Васильович Рахманінов народився 1 квітня 1873 року в маєтку Онег Новгородської губернії і походив із старого дворянського роду.

Ваблення дитини до музики позначилося в ранньому дитинстві, і вже в чотири роки він став займатися з матір'ю, а потім вчився у піаністки Орнатської. У 1882 році Рахманінов поступив в Петербурзьку консерваторію, де три роки вчився у професорів Демянського і Сакетті. У 1885 році його перевели в Московську консерваторію, де він вчився і жив у Зверєва, на старших курсах його керівниками були по роялю Зілоті, по теорії і композиції Танєєв і Аренський. В 1891 році Рахманінов закінчив консерваторію як піаніст, а в 1892-му - як композитор з великою золотою медаллю. Його екзаменаційною роботою стала одноактна опера «Алеко», що показала неабияке дарування і творчу зрілість юного музиканта. Його екзаменаційною роботою стала одноактна опера «Алеко». У 1893-му він написав свій Перший фортепіанний концерт, який Зілоті незабаром виконав за кордоном. До цього часу були написані також частина симфонії, симфонічна поема «Князь Ростислав», декілька фортепіанних і камерно-інструментальних творів, романси [15, с. 46].

З вересня 1897 року композитор був запрошений диригентом в Московську приватну оперу, де пробув два сезони. За цей час він зблизився з Шаляпіним, вони виступали разом в концертах. Перші зарубіжні гастролі Рахманінова як піаніста і диригента, виконавця власних творів, - в Лондоні в 1899 році - пройшли блискуче. Після цього почалися його регулярні виступи за кордоном і в різних містах Росії. В кінці 1917 року, незабаром після жовтневого перевороту, Рахманінов виїхав з Росії. Декілька місяців він провів в країнах Скандинавії, а потім поселився в США, звідки виїздив на гастролі. Вони були дуже інтенсивними до кінця життя.

С. Рахманінов залишив велику і різноманітну за жанрами спадщину. Окрім ранньої опери «Алеко» ним написані опери «Скупий лицар» і «Франческа да Ріміні» (1904), кантата «Весна» для солістів, хору і оркестру (1902), поема «Дзвони» для того ж складу (1913), 3 симфонії, симфонічна

фантазія «Круча» (1893), симфонічна поема «Острів мертвих» (1909), Симфонічні танці (1940), 4 концерти і Рапсодія на тему Паганіні для фортепіано з оркестром, багато камерно-інструментальних ансамблів, зокрема Елегійне тріо «Пам'яті великого художника» на смерть Чайковського (1893), безліч творів для рояля, в числі яких 2 сонати, Варіації на тему Шопена, Варіації на тему Кореллі, музичні моменти, прелюдії, етюд-картини, сюїти для фортепіано в чотири руки, а також транскрипції і перекладення для фортепіано творів як своїх, так і інших композиторів, романси і хори. Ним написані і чудові духовні твори - Літургія Іоанна Златоуста і Цілонічне пильнування [14, с. 158].

Творчість композитора відрізняється емоційною яскравістю, відвертістю, щедрою мелодикою, безпосередністю виразу. Експресивна загостреність поєднується в творах композитора з епічною суворістю, прониклива лірика - з глибоким драматизмом. Рахманінов продовжує і об'єднує традиції Чайковського і композиторів «Могутньої купки», привносячи в них дихання сучасності.

Та не лише музичні твори, але і літературна спадщина Рахманінова - сторінки спогадів, на жаль, незавершених, інтерв'ю, статті, листи - представляють величезний інтерес.

Читаючи вислови Рахманінова, не можна не піддатися чарівливості його розуму, тонкій спостережливості і влучності думок, не відмітити доброго гумору, коли інколи крізь похмурі настрої пробиваються теплі промені справжньої душевності [42, с. 45]. Цілком зрозуміло, що ці властивості особливо виявляються в листах до найбільш близьких йому кореспондентів, таких, як В. Вільшау, І. Гофман, А. і М. Керзіни, М. Метнер, М. Морозов, С. Сатіна, А. і Е. Свани, сестри Скалой, М. Слонов, Е. і Е. Сомови, М. Шагінян та інші.

Листи С. Рахманінова, по суті своєму імпровізаційні, такі, що народжуються в процесі невимушеної бесіди, дозволяють скласти досить

цілісну, майже літописно послідовну картину життєвого шляху композитора, різних по ступеню значущості подій, вражень і переживань.

По спогадах навіть дуже близьких йому людей, С.Рахманінов був скритний, небалакучий, коли справа стосувалася його композиторських задумів і тим більше їх ідейного змісту. Дружина С. Рахманінова - Наталія Олександрівна запевняє: «Я ніколи не знала, що він пише, поки він творив» [53, 412]. Причому така скритність стала для композитора типовою з самого початку творчого життя. Дуже рідкісні випадки, коли він своїм кореспондентам повідомляє, над чим працює. Скритність свою Рахманінов пояснював частково невпевненістю: чи доведе він до закінчення свій задум або, розчарувавшись в ньому, кине роботу на півдорозі. Лише завершивши задумане, композитор ділився минулими муками творчості. І хоча ці відомості стосуються переважно інформаційно-фактологічної сторони, але все таки вони дозволяють дослідникам представити процес створення ряду творів - від моменту виникнення задуму до його повної реалізації, ступінь інтенсивності творчого процесу, яка була у Рахманінова феноменальною. З дивовижною швидкістю створювалися «Алеко», Концерт №1, Елегійне тріо «Пам'яті великого художника», «Франческа да Ріміні», «Скупий лицар», романси ор. 21, 26, 38, «Літургія святого Іоанна Златоуста», Концерт №3, «Етюд-картини» ор. 33 і 39, «Дзвони», «Цілонічне пильнування». Інтенсивність творчості Рахманінов не втратив і на схилі віку, хоча постійно скаржився, що втратив минулу швидкість твору. Досить прослідкувати по листах процес створення Рапсодії на тему Паганіні, Симфонії №3 і «Симфонічних танців», щоб в цьому переконатися. Звичайно бувало і так, що робота над твором затягувалася на багато років. Подібне відбулося, наприклад, з Симфонією №2, з Концертом №4. Але такі випадки в творчості Рахманінова виключення.

По спогадах С.А. Сатіної, С. Рахманінов якось в розмові з нею про зміст його творів сказав, що «все це висловлено в його творах» [13, 323]. У окремих випадках, торкаючись цього питання в листах, він свідомо закутує

свої міркування туманом невизначеності. Наприклад, закінчивши Сонату №1, він звертає увагу М.С. Морозова на недоліки, корінь яких, на думку автора, в її задумі: «Соната безумовно дика і нескінченно довга. Я думаю, близько 45 хвилин. У такі розміри мене заманила програма, тобто вірніше, одна керівна ідея. Це три контрастуючі типи з одного світового літературного твору. Звичайно, програми викладено ніякої не буде, хоч мені і починає приходити в голову, що якщо б я відкрив програму, то Соната стала б ясніша» [13, с. 116]. Так ніхто і не дізнався б, який же світовий літературний твір послужив композиторові «керівною ідеєю», коли б не повідомлення К.Н. Ігумнова, якому Рахманінов свого часу довірливо назвав «Фауста» Гете. Не став би відомий конкретний смисловий підтекст Рапсодії на тему Паганіні, якби не виникла в нім практична необхідність у зв'язку з побажанням М.М. Фокіна поставити балет на музику цього твору. Показовим є і лист Рахманінова до О. Респігі від 2 січня 1930 року, в якому повідомляється програмний підтекст ряду його «Етюдів-картин» з ор. 33 і 39, призначених до оркестровки італійським композитором за замовленням С.А. Кусевицького. В цьому випадку Рахманінов відкриває програми вказаних п'єс через десятиліття з гаком після їх створення. Але, безперечно, саме вони свого часу надихнули композитора на створення ряду «Етюдів-картин». Розкрив же композитор свою творчу таємницю, мабуть, з метою направити думку Респігі по шляху, близькому до внутрішнього змісту вибраних п'єс.

Що стосується непрограмних інструментальних творів, то С. Рахманінов в якійсь мірі лише прочиняє завісу своїми висловами і тим самим як би намічає шляхи проникнення в зміст підтексту п'єс. У інтерв'ю, опублікованому в 1941 році, С. Рахманінов затверджує: «в процесі твору допомагають поза музичні враження, натхнення, що є джерелом, але «це не означає, що я пишу програмну музику». Кінець кінцем музика - вираз індивідуальності композитора у всій її полотні... Музика композитора повинна виражати дух країни, в якій він народився, його любов, його віру і думки, що виникли під враженням книг, картин, які він любить. Вона

повинна стати узагальненням всього життєвого досвіду композитора [25, с. 78].

С. Рахманінов з властивою йому замкнутістю не любив загально-філософських, естетико-соціологічних, конкретних музично-історичних або теоретичних міркувань. Тим часом до нього, як до музичного авторитету з світовим ім'ям, постійно були обернені питальні погляди і тих, хто шукав не тільки в його музичних творах, але і в літературних висловах етичну опору своїм творчим позиціям, і тих, хто здобував сенсаційний матеріал для збудження суперечок на сторінках загальної або спеціальної преси. Як С. Рахманінов не ухилявся від широкомовних, просторових думок, все ж таки, долаючи неприязнь до цього заняття, йому доводилося, особливо в роки життя за кордоном, неодноразово виступати з інтерв'ю з різних питань. У його листах також є естетична проблематика, але в них багато думок такого характеру кинуті побіжно, в інтерв'ю ж вони сконцентровані. Але більше всього матеріалу для складання повної картини його естетичних переконань, зрозуміло, дає його власна музична творчість, яка в основних своїх проявах показує, наскільки далекий він був від устремлінь сучасних йому композиторів - «новаторів» [42, с. 57].

Помилково думати, що Рахманінов взагалі проти творчих пошуків. На його думку, вони можуть бути плідними, якщо новаторство - результат оволодіння всім музичним досвідом людства: «Поважаю художні пошуки композитора, - заявляє Сергій Рахманінов, - якщо він приходить до музики «модерну» в результаті попередньої інтенсивної підготовки. Стравінській, наприклад, створив «Весну священну» не раніше, ніж пройшов напружений період навчання у такого майстра, як М. Римський-Корсаков, і після того, як написав класичну симфонію і інші твори в класичній формі. Інакше «Весна священна», зі всією її сміливістю, не володіла б такими солідними музичними достоїнствами гармонійного і ритмічного складу. Такі композитори знають, що вони роблять, коли руйнують закони; вони знають що їм протиставити, тому що мають досвід в класичних формах і стилі.

Опанувавши правила, вони знають, які з них можуть бути знехтувані і яким слід підкорятися».

Звертає на себе увагу той факт, що, критикуючи багато, із його точки зору, потворних сторін мистецтва псевдоноваторів, Рахманінов, не говорячи вже про інтерв'ю, але навіть в листах до найближчих друзів, як правило, не називає імена тих, хто, на його думку, йде по помилковому шляху. До речі відмітимо, що цей же принцип, можливо, не без впливу С. Рахманінова, покладений в основу і книги Н.К. Метнера «Музи і мода». Адже в листах до кореспондентів Н. Метнер досить відверто називає своїх творчих супротивників. Не згадує С. Рахманінов «винуватців» кризи, що відбувається в сучасному мистецтві, зрозуміло, не з відчуття боязні висловити своє відношення в обличчя. Адже він робив це не раз в своєму житті по інших приводах. Причина, можливо, полягає в тому, що для нього суть справи не в якихось окремих «лиходіях», а в суспільній атмосфері, що породжує чужі йому процеси в області духовного життя. У висловах С. Рахманінова ця проблема майже не зачіпається, але вона в якійсь мірі проходить в побіжно кинутому зауваженні в листі до Л. Ліблінга. Мабуть, С. Рахманінову здавалося, що безособова форма вислову дає велику свободу для загострення проблеми.

Як би там не було, песимістичний погляд С. Рахманінова на стан сучасного мистецтва страждає зайвою категоричністю, оскільки при багатьох навіть кризових, самих регресивних явищах, які спостерігаються в нім, і в цю складну, загострену кричущими суперечностями епоху, створені духовні цінності, здатні збагатити людство.

Вічне прагнення до недосяжного - один з основних мотивів романтичного мистецтва композитора- таке в уявленні художника-романтика все людське життя. Рахманіновим тонко спіймана лірична багатозначність поетичного тексту, яку він передає за допомогою одночасного поєднання декількох самостійних музичних планів. Рівний одноманітний рух квінтолей у фортепіано, що становить постійний фон, асоціюється з нескінченністю

шляху мандрівника і разом з тим сприяє єдності і витриманості основного настрою безпросвітної нудьги. Вокальна партія, що розгортається в порівняно обмеженому діапазоні, сувора і стримана за висловом. У той же час в партії фортепіано виникає широка виразна мелодія з типово рахманіновським тривалим поступовим сходженням до вершини, в якій чується жагуча жага до життя.

Іншу сторону лірики С. Рахманінова представляють романси драматичного типу, пройняті почуттями самотності, незадоволеності або пристрасним протестуючим пафосом. До цієї групи належать «Уривок з Мюссе» (переклад А. Апухтіна), «Я знову самотній» на вірші І. Буніна і ряду інших. У першому з названих романсів С. Рахманінов несподівано зближується з М. Мусоргським: за силою трагізму він може бути зіставлений з деякими з пісень циклу «Без сонця». Бурхливим вибухів розпачу протиставлено моторошне заціпеніння тиші і безмовності в декламаційному середньому розділі, що відрізняється тонкою диференціацією виразних засобів. Кожна фраза тексту, кожне слово інтонаційно рельєфно окреслено і відтінено за допомогою особливих фактурно-гармонійних прийомів.

У декламаційній манері витриманий і великий драматичний монолог «Доля» на вірші Апухтіна, присвячений Ф. Шаляпіну. За формою цей романс являє собою розгорнуту композицію баладно-оповідного типу, що складається з послідовності більш-менш самотійних контрастних епізодів. Об'єднуючим початком є «ритм долі» з П'ятої симфонії Л. Бетховена як символ невблаганної долі, наздоганяє людину в різні моменти її життя і в різних ситуаціях. Однак деякий наліт ходульності і одноманітність колориту знижують художню цінність цього твору, що не належить до кращих зразків рахманіновської вокальної творчості.

Основне місце в цій серії займають три романси на вірші О. Пушкіна «Муза», «Буря» і «Аріон». За весь попередній період своєї творчості Рахманінов лише одного разу звернувся до камерного вокального жанру до пушкінської поезії, написавши у 1892 році романс «Не пой, красавица».

Поява відразу трьох «пушкінських» романсів була пов'язана з новими пошуками композитора, його прагненням до розширення кола своїх творчих завдань. За суворої економії і точності засобів виразності одним з кращих в циклі є романс «Муза». Можна вважати, що він мав на відомому сенсі програмне значення для композитора і тому поміщений першим. Показово, як по-різному підійшли до музичної інтерпретації цього пушкінського віршу два сучасника, художні принципи яких були багато в чому близькі, - Рахманінов і Метнер. Якщо у Метнера воно набуває урочисто-дифірамбічного звучання, то у С. Рахманінова наділене рисами меланхолійної російської пасторалі. Фортепіанний ритурнель у вступних і заключних тактах нагадує тужливий пастуший наспів. Відтінок прихованого елегантного смутку чується і в інтонування ключових слів: «Тростник был оживлен божественным дыханьем и сердце наполнял святым очарованьем» .

Романс «Буря» з'єднує стрімкий вольовий натиск і енергію з яскравою мальовничістю музики: злітають подібно морським хвилям фортепіанні пасажі в першому його розділі малюють картину бурхливої морської стихії. На словах «Але вір мені: діва на скелі прекрасніше хвиль, небес і бурі» рух стихає, набуває плавний, спокійно-неквапливий характер, але в заключних тактах знову звучить мотив бурі, немов би композитор хотів підкреслити крихкість і скороминущість цього прекрасного бачення.

У «Арионі», як і у «Музі», виникає тема мистецтва і долі художника-творця. У зв'язку з цим картина бурхливого моря набуває символічного значення. Образотворчі засоби, що використовуються тут композитором, більш скупі і лаконічні, ніж в «Бурі», на перший план виступає пафос боротьби і подолання. Стихія щадить поета, надаючи йому можливість нести свій дар людям. «... На берег викинуто грозою, я гімни колишні співаю» - ці рядки О. Пушкіна звучать у романсі С. Рахманінова як урочисте визнання .

Та ж ідея покликання художника знаходить відображення і в «оброчнікі» на вірші А. Фета. Образ співака, що йде на чолі натовпу «з святинею над чолом і піснею на устах», символізує важкий шлях поета, який

прийняв на себе важкий тягар служіння людям. Музика цього романсу відрізняється такою ж суворою епічністю колориту, як і «Аріон», хоча поступається останньому за своєю художньою силою і яскравості. Місце, яке займає тема мистецтва і його творця в романсах розглянутої серії, свідчить про наполегливі, напружені роздуми композитора над власним призначенням і визначенням свого вибору в складному, суперечливому контрапункті шляхів російського мистецтва.

Майже імпресіоністичною тонкістю і хиткістю колориту, вибагливою грою світла і тіні відрізняється романс «Вітер перелітний» на вірші Бальмонта. Музика дуже чуйно передає все багатство відтінків поетичного тексту. Нерухомість, застиглість загального фону, створювана плавно розгойдана остинатним супроводом і повільним зміщенням основних гармонійних функцій, з'єднується з детальною барвистою нюансировкою. Звукоізображальний характер притаманний і деяким оборотам вокальної партії (наприклад, «повітряним», хвилястий мелодійний малюнок на текст «вітер перелітний брижами пробіг»).

Особливе місце в цій серії займає «Вокаліз», що представляє собою чудове поєднання характерних особливостей рахманіновської мелодії. Широка, плавно розгортається мелодія, заснована на варіантно-поспівочному принципі, протікає як би на одному диханні. У той же час сувора розміреність руху і деякі риси інструментальності наближають «Вокаліз» до форми барбчної арії бахівського типу. Саме в поєднанні типово російської широти і привільне з суворою класичністю своєрідність цієї п'єси, яка завоювала величезну популярність як в оригіналі, так і в різних перекладах і обробках.

Наступна група романсів ор. 34, що з'явилася у 1912 році, відзначена деякими новими подробицями, що характеризують загальну еволюцію рахманіновської творчості в цей період. Вираз почуття стає більш стриманим і поглибленим, лірична безпосередність висловлювання поступається місцем зосередженому роздуму. Колорит музики стає суворішим, з'являються

часом риси графичности, а з іншого боку - вишуканим деталізованим звукописом. З більшою строгістю підходить композитор до відбору поетичних текстів і їх музичної інтерпретації, в зв'язку з чим зростає роль декламаційних елементів вокальної мелодії. Постійне прагнення до недосяжного - один з основних мотивів романтичного мистецтва - така в поданні художника-романтика все людське буття. Рахманіновим тонко спіймана лірична багатозначність поетичного тексту, яку він передає за допомогою одночасного поєднання декількох самостійних музичних планів.

Ще одна група романсів С. Рахманінова, позначена опусом 38 (1916), володіє відомим внутрішньою єдністю насамперед завдяки певному підбору текстів. Вона написана на вірші поетів-символістів А. Блока, Андрія Білого, В. Брюсова, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, творчість яких залишалось до цього, в загальному, далекою та чужою композитору (Винятком є два написаних раніше романсу на вірші Бальмонта - «Острівець» і «Вітер перелітний»). Відомо, що цей вибір підказаний був С. Рахманінову М. Шагіняном, але безумовний інтерес до запропонованих нею текстів був виявлений і з його боку. Деякі, ті які входять в дану серію романсів належать до кращих, найдосконаліших зразків рахманіновської вокальної лірики. Стилістичні тенденції, що намітилися вже в попередньому романсному опусі композитора, отримують тут подальший розвиток; загострюється інтонаційна виразність вокальної мелодики і поряд з цим значно зростає роль різноманітної за фактурою, ретельно і детально розробленою фортепіанною партією; особливо тонкою і багатою стає барвіста звукова палітра.

Зразком витонченої, вишуканої вокальної мініатюри є романс «Вночі в саду у мене» (вірші А. Ісаакяна в перекладі О. Блока), що з'єднує риси простої пісенності з гострою напруженою ліричною експресією. Велика кількість хроматизмів надає висловам почуття відтінку щемливого, тужливого болю, а примхлива звивистість мелодійного малюнка і характерний інтервал збільшеної секунди повідомляють романсу деяке орієнтальне забарвлення.

Одним з кращих в серії, за свідченням Шагініяна, сам композитор вважав романс «Маргаритки» на вірші І. Северянина. За своїм загальним емоційним тоном він близький до групи світлих ліричних романсів С. Рахманінова, пов'язаних з поетичним сприйняттям природи («Бузок», «Тут добре», «У мого вікна»). Слабозмістовний, досить банальний вірш І. Северянина служить композитору тільки відправною точкою для вільного фантазування. При цьому чільна роль належить партії фортепіано, якій доручено основний мелодійний голос, супроводжуваний плавною гармонійною фігурацією. По з'єднання його з вокальною мелодією виникає виразний контрапункт. Легка, прозора фактура фортепіанної партії з далекою відстанню між голосами викликає відчуття особливої просторової широти, світла і повітря.

Дослідження естетичних поглядів Рахманінова справа майбутнього. Подібна праця, як мовилося, повинна ґрунтуватися перш за все на вивченні його музичної творчості. Безперечно, будуть повернуті і літературні вислови, особливо ті з них, що відрізняються об'єктивністю думок.

Характерний, що категоричністю і навіть суб'єктивністю страждали перш за все його вислови про себе самого, про свою творчість. У одному з своїх інтерв'ю Рахманінов заявляє: «Чим старше ми стаємо, тим більше втрачаємо божественну упевненість в собі, це скарб молодості, і все рідше переживаємо хвилини, коли віримо, що все зроблене нами - добре... ми сумуємо по тому відчуттю внутрішнього задоволення, яке не залежить від зовнішнього успіху... В даний час я все рідше буваю щиро задоволений собою, все рідше усвідомлюю, що зроблене мною - справжнє досягнення» [39, с. 112].

Це визнання потребує обмовки. Далеко не всі творці переживали почуття незадоволення собою. Що ж до С. Рахманінова, «божественну упевненість» в собі, а тим більше задоволеність зробленим він випробовував порівняно рідко і в роки розквіту, повної зрілості його творчості, і в молодості.

З перших років композиторського життя Рахманінов схильний був скоріше до критичної оцінки своїх творів, чим до визнання їх достоїнств. Не випадково лише після його смерті було опубліковано багато його юнацьких творів самих різних жанрів, і серед них немало примітних.

Рахманінов затримував вихід в світ навіть творів, прийнятих до видання, в тих випадках, коли його думка про них чомусь змінювалася. Так він поступав і в юності, коли мав потребу.

Про п'єси, що спочатку входили до складу ор. 4, Рахманінов писав М.А. Слонову 20 липня 1892 року: «Романсів у мене у пресі немає, та і навряд чи незабаром будуть, тому що ті романси, які у мене написані не можуть йти в друк, вони не гідні цього» [42, с. 59].

А свої романси ор. 21, куди входять «Доля», «Бузок», «Уривок з А. Мюссе», «Мелодія», «Тут добре», «Як мені боляче» та інші С.Рахманінов в листі до М.С. Морозова ставить відносно їхньої гідності в один ряд з салоновими творіннями Л.Д. Малашкіна і Я.Ф. Пригожого.

Помер С. Рахманінов 28 березня 1943 року в Беверлі Хиллз, Каліфорнія, похований в Кенсіко, поблизу Нью-Йорка.

1.3. Музично-творча спадщина С. В. Рахманінова

Сергій Васильович Рахманінов – унікальна постать у світовій музичній культурі кінця ХІХ початку ХХ століття, геніальний композитор, диригент, піаніст. Камерно-вокальна творчість композитора – визнана частина вокального репертуару сьогодення.

Як і П. Чайковський, С. Рахманінов прагнув перш за все відобразити основний настрій того чи іншого поетичного тексту в яскравому музичному образі, показуючи його в рості, динаміці та розвитку. Звідси ті тривалі лінії

підйому, наростання і патетичні кульмінації, якими рясніють Рахманіновські романси. Разом з тим він не пройшов повз досвід старших майстрів «петербурзької школи» з їх дбайливим, уважним ставленням до поетичного слова. С. Рахманінов, за окремими рідкісними винятками, не допускає довільних перестановок слів або повторів, що порушують форму вірша, його вокальна декламація, як правило, точна і виразна. В цьому відношенні він стоїть цілком на рівні свого часу - високої епохи, витонченості поетичної культури.

С. Рахманінов написав більше 80 романсів (ор. 4 – 6 романсів; ор. 8 – 6 романсів; ор. 14 – 12 романсів; ор. 21 – 12 романсів; ор. 26 – 15 романсів; ор. 34 – 14 романсів; ор. 36 – 6 романсів; 12 романсів композитор не об'єднав у цикли). Романси ор. 38 займають особливе місце у вокальній спадщині композитора. Цей цикл був написаний восени 1916 року. Романси С. Рахманінова ор. 38 несуть у собі не тільки складну концепцію сприйняття буремного часу, ці романси – останні у камерно-вокальному жанрі композитора. Звернення до текстів поетів-символістів (Валерій Брюсов, Андрій Бєлий, Федір Сологуб, Костянтин Бальмонт, Олександр Блок, Ігор Сєверянін) було не випадковим. Це віддзеркалювало світоглядні тенденції захоплення та вивчення одного з провідних літературно-художніх напрямків сучасності – символізм. С. Рахманінов вже звертався до образів символістів: симфонічна поема «Остров мертвых» (ор. 29, 1909 рік), поема «Колокола» на вірші Е. По в перекладі К. Бальмонта (ор. 35 1913 рік), задум опери «Монна Ванна» по Метерлінку.

Тексти для вокального опусу були запропоновані композитору М. Шагінян [57]. Це були 15 віршів М. Лермонтова та 26 віршів «нових поетів».

Камерно-вокальна творчість Сергія Рахманінова – одна з найбільш хвилюючих сфер для кожного, кому небайдужий безмежний світ академічної музики. До кризи 1897 року композитором були написані три зошити романсів: ор. 4, 8 і 14. В них вже визначилися деякі характерні риси його

зрілої камерно-вокальної музики. Це, перш за все рівноправне поєднання надзвичайно виразної і пластичної мелодії з барвистим фортепіанним супроводом. Акомпанемент у романсах С. Рахманінова стає не тільки фоном; він вбирає функцію «доказування» музичного образу.

Вокальні мініатюри втілюють цілий світ ліричних образів і почуттів - від пристрасного закоханого визнання до занурення в тишу невимовно прекрасної природи, від трепетного очікування щастя до сумних роздумів про втрачені ілюзії. Є в романсах С. Рахманінова і особливий прихований «лейтмотив», навіяний передчуттям катастрофи в долі Росії.

Найперші романси, написані ще зовсім юним композитором, відокремлені від останнього опусу – Шість романсів op.38 – дистанцією в двадцять п'ять років. За цей час стиль вокальної лірики С.Рахманінова сильно змінився: ускладнився і збагатився гармонічною мовою і фортепіанною фактурою, змінився і образно-емоційний лад, і вибір текстів. Ранні романси створювалися в період пошуку молодим композитором власних, оригінальних засобів вираження, і незважаючи на те, що вони, можна сказати, ще знаходяться у зразковому «руслі» сформованих традицій російського романсу XIX століття, проте всі вражають уяву своєю досконалістю – неймовірним і дивним, враховуючи, по-перше, вік автора, а по-друге, те, що написані в цей же час інструментальні твори все ж несуть на собі відбиток згаданих пошуків і якоїсь незрілості. Пізні ж романси op.38 – вихід в зовсім інший світ, невідомий раніше і трагічно не знайшов продовження в подальшій творчості С. Рахманінова. Концерт охоплює практично всі періоди – від ранніх романсів, ще не позначених номерами «опусу», до останніх шедеврів op.38.

Рання творчість С. Рахманінова припадає на початок 90-х років XIX століття і в цілому розвивається в рамках традицій, закладених М. Глінкою і продовжених П. Чайковським, чий вплив на С. Рахманінова у той період особливо помітно. Невипадково для багатьох романсів С.Рахманінов і П.Чайковський вибирають схожі поетичні джерела: так, обидва вони

зверталися до популярних і затребуваних тоді віршів Н. Грекова, Д. Ратгауза, а також до шедеврів російської поезії – А. Пушкіна, А. Фета, А. К. Толстого. Один з романсів – «Квітень! Весняний святковий день» - написаний на французький текст поета Едуарда Пайерона і зазвичай виконується в еквіритмічному російському перекладі В. Тушної.

Цікаві також романси, написані на тексти у російському народному дусі, – «Ти моя нива», «Дума» і «Полюбила я на печаль свою». Дивні, несподівані повороти мелодії і вільні, асиметричні ритми, відповідні природі як народного, так і церковного співу, повністю відповідають фольклорної «стихії» тексту.

Створені в першому десятилітті ХХ століття, опера С. Рахманінова «Скупий лицар» (1906) за однією з «Маленьких трагедій» О. Пушкіна. За життя композитора її сценічна доля була сумна: відсутність ефектних жіночих партій і нетиповий для опери наскрізний розвиток, при якому дія не ділилася на звичні для слухача закінчені арії, ансамблі, речитативи і інші номери, не дали їй зайняти гідне місце в театральному репертуарі.

З романсів зрілого періоду - ор. 21 і ор. 26 виділяються драматичні «поєми» на пронизливі тексти І. Буніна - «Я знову самотній» і «Ніч печальна». Цікаво, що з приводу інтерпретації останнього романсу С. Рахманінов писав: «Власне не йому (Собінову) потрібно співати, а акомпаніатору на роялі». Дійсно, фортепіанна партія тут набуває таку самостійність, що часом практично переростає в самодостатню сольну п'єсу. До цих же двох циклів належать прекрасні ліричні мініатюри - «Бузок» на вірші Є. Бекетова, «У мого вікна» і «Тут добре» на вірші Г. Галиної - в яких музика С. Рахманінова надає часто нехитрим текстам багатозначність і наділяє їх додатковими відтінками почуття і сенсу. Вони майже по-символістські передають містично тонке поєднання душі людини з прозорою, вислизаючою природою, яка, здавалося б, існує лише для того, щоб стати віддзеркаленням того, що відбувається в душі.

Виразна художня спорідненість поетичних текстів, обраних композитором, апріорі була зумовлена притаманною їм спільною світоглядною акцентуацією, відповідною образно-символічному світовідчуттю їх авторів [54].

Розгалужена гама образів та пов'язаних з ними емоційних станів розкривається в художньому задумі композитора крізь призму настрою самотності, пориву і заклику в нікуди. Ця емоційна настроєність відображає зміни у мистецькому світобаченні митця: характерна для ранніх романсів С. Рахманінова емоційна відкритість, безтурботність, захопленість змінилась в останньому вокальному опусі на хиткість, невловимість емоційного стану, переважанню образів неспокійних, примарних і болісно-загострених. Мелодика вокальної партії, позбавлена широти розгортання та гнучкої пластики, притаманної рахманіновському мелосу раннього періоду, стає структурно розімкнутою, короткою по диханню. Вокалісту необхідно мати чималу професійну майстерність для передачі інтонаційно складної, ламкої, графічної мелодії, яка може змінюватися від сухої рецитації до насиченої патетики й драматично загостреної експресії. Все це є причиною того, що цикл романсів ор. 38 є надзвичайно складний для виконання.

Помітна ускладненість вокальної техніки визначає також і функціонально-рольове переосмислення фортепіанної партії, образний діапазон якої у аналізованому циклі надзвичайно об'ємний і розгалужений.

Фортепіанний акомпанемент у вокальних творах С. Рахманінова містить у собі потужний емоційно-смісловий та образно-поетичний спектр виконавських можливостей, спрямованих на виявлення естетичного потенціалу виконуваного твору, об'єднуючи задачі піаніста і вокаліста у єдине й гармонічно-збалансоване художнє ціле.

Складність фортепіанного супроводу підкреслюється також семантичною варіативністю фактурного викладу, який за своєю драматургічною масштабністю не поступається фактурній архітектоніці сюжетно-розгорнутих оперних сцен. У доцільності його застосування

переконає наявність в рахманіновському ор. 38 автономної системи лінійно-поліфонічного та акордово-гармонічного інтонування, яке, зрештою, й обумовлює різнопланове розширення клавіатурного простору. Виражаючи зміст символістичної поезії, ця система відтворює різні аспекти індивідуально-психологічних станів людської особистості – від пейзажної зображальності й медитативної відстороненості до сильних, майже демонічних переживань. Це зайвий раз засвідчує, що піаніст повинен володіти неординарним виконавським даром аби передати всю зображальну багатогранність своєї партії, яскравість і неймовірну колористичну барвистість романсової драматургії, покладеної в основу мистецького задуму композитора [53].

Вокалісту, що працює над виконанням циклу романсів С. Рахманінова ор. 38 дуже важливо усвідомити напрями жанрово-стильових перетворень, які представлені у різних номерах циклу у вигляді набору певних семантичних формул. Як справедливо відзначає А.Овсяннікова-Трель траурний марш, мотив ходи у романсі «Ніч у саду у мене...»; передзвін в мініатюрі «Сон»; танцювальний ритм і невідповідність фортепіанної партії, досить складній вокальній партії «Щуролова»; баркарольний і колисковий акомпанемент в «Маргаритках» і у романсі «К ней»; емоційний заклик, який уособлює кульмінаційний розвиток у романсі «Ау!» – саме ці жанрові ознаки (точніше, жанрово-семантичні формули – Н.К.) формують виконавські рішення і визначають інтонаційні і емоційні акценти при виконанні романсів і донесенні їх до слухача [39].

Вокалісту-виконавцю цього останнього рахманіновського циклу потрібно зрозуміти і відобразити весь складний комплекс психологічних станів – від екзальтації, драматичного піднесення до застигlosti почуттів, ностальгії, самотності, мертвої тиші крізь яку відчайдушно намагається пробитися людський голос.

Для повноцінного виконання романсів С. Рахманінова вокалісту необхідно розуміти глибинні зв'язки музики і слова. Без усвідомлення

художньо-семантичних зв'язків інтерпретація високохудожніх творів С. Рахманінова неможлива. Майже кожний елемент літературного тексту, який став основою для вокального твору, передбачає власну музичну сублімацію, яка характеризує перехід образно-поетичної субстанції з одного стану в інший. Наведені міркування, переконливо засвідчують, що основне в роботі концертмейстера і співака над камерно-вокальним твором – відчутти сутність і зміст музичної інтонації та поринути в логіку музичного розвитку. Тільки у цьому випадку можливий творчий синтез мистецтва вокаліста і піаніста при виконанні ор. 38. С. Рахманінова, який створює новий формообразуючий тип – вокально-фортепіанний дует.

Дивовижною здатністю до майстерного об'єднання вказаних виконавських аспектів володіла перша виконавиця цього циклу – Ніна Павлівна Кошиць (1894-1965) українська, російсько-американська оперна і камерна співачка, якій і був присвячений цей цикл. Співачка володіла сильним голосом, рідкісною музикальністю, ясною дикцією, точним фразуванням. Їй були близькі настрої патетики, лірики, елегійності і трагізму, всі ці якості були необхідні С. Рахманінову для музичного втілення символістичної поезії ор. 38.

Говорячи про інтерпретацію романсів ор. 38, необхідно всебічно усвідомлювати особливості кожного твору та його інтуїтивно-емоційне сприйняття, яке передбачає творче взаємодоповнення кожного з елементів циклу в рамках загальної музично-образної архітекτονіки.

Виходячи з цього, виконавська емпатія є професійною властивістю, яка необхідна при виконанні вокальних творів С. Рахманінова ор. 38, адже у деяких випадках оптимальна художня інтерпретація даного циклу передбачає лідируючу (в ансамблі з вокалістом) функцію концертмейстера.

Висновки до розділу 1

1. Розвиток творчості композиторів початку ХХ століття відзначається інтеграційними процесами, освоєнням новітніх досягнень світового музичного мистецтва, перейняттям інновацій у національну музику, що дає змогу збагатити існуючі в ній жанри і стилі. Творчий процес композиторів початку ХХ століття сповнений експериментами та інноваційними пошуками щодо стилю, жанру, формоутворення, засобів музичної виразності.

2. Сергій Васильович Рахманінов - видатний композитор, автор багатьох фортепіанних творів, романсів, опер і симфоній, один з найбільших піаністів свого часу.

Творчість композитора Рахманінова відрізняється емоційною яскравістю, відвертістю, щедрою мелодикою, безпосередністю виразу. Експресивна загостреність поєднується в творах композитора з епічною суворістю, прониклива лірика - з глибоким драматизмом. Рахманінов продовжує і об'єднує традиції Чайковського і композиторів «Могутньої купки», привносячи в них дихання сучасності.

3. Камерно-вокальна творчість Сергія Рахманінова – одна з найбільш хвилюючих сфер для кожного, кому небайдужий безмежний світ академічної музики. Найперші романси, написані ще зовсім юним композитором, відокремлені від останнього опусу – Шість романсів ор.38 – дистанцією в двадцять п'ять років. За цей час стиль вокальної лірики С.Рахманінова сильно змінився: ускладнився і збагатився гармонічною мовою і фортепіанною фактурою, змінився і образно-емоційний лад, і вибір текстів.

РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ С. В. РАХМАНІНОВА

2.1 Музично-художні образи камерно-вокальної творчості С. В. Рахманінова

Переважною сферою камерно-вокальної творчості С. Рахманінова була лірика, світ особистих почуттів і настроїв. У своїх джерелах вона пов'язана головним чином зі спадщиною П. Чайковського, що проявляється і в загальній емоційній «відкритості», щирості і безпосередності вираження, і в деяких більш конкретних стилістичних ознаках. Як і П. Чайковський, С. Рахманінов прагнув перш за все відобразити основний настрій того чи іншого поетичного тексту в яскравому музичному образі, показуючи його в рості, динаміці та розвитку. Звідси ті тривалі лінії підйому, наростання і патетичні кульмінації, якими насичені романси С. Рахманінова. В його творах поєднується досвід старших майстрів «петербурзької школи» з їх дбайливим, уважним ставленням до поетичного слова. С. Рахманінов, за окремими рідкісними винятками, не допускає довільних перестановок слів або повторів, що порушують форму вірша, його вокальна декламація, як правило, точна і виразна. В цьому відношенні він стоїть цілком на рівні свого часу - епохи високої, витонченої поетичної культури [41].

Однією з рис, що характеризували музично-художні образи камерно-вокального жанру на початку ХХ століття, була зростаюча роль фортепіанної партії, яка набувала часто не тільки рівноправне з партією співака, але навіть чільне значення. Винятковим багатством, барвистістю і різноманітністю форм відрізняється фортепіанний супровід у романсах С. Рахманінова. На думку, М. Римського-Корсакова звукова насиченість і густота рахманіновських акомпанементів здавалися навіть надмірними, їх складна багатошарова фактура, часом, здавалося б, розвивається цілком самостійно. Однак мелодично-яскрава, рельєфна вокальна партія ніколи не губиться в

цій щільній тканині, чітко виділяючись на її тлі. Іноді у фортепіано проходить особливий мелодійний голос, що переплітається з вокальною лінією, в результаті чого між двома партнерами виникає виразний діалог. З приводу романсу «Ніч печальна» на вірші І. А. Буніна С. Рахманінов зауважує в одному з листів, що «власне не йому (Собінова. - Ю. К.) потрібно співати, а акомпаніатору на роялі». Але які б не були ступені складності і форма викладу, партії голосу і фортепіано майже завжди знаходяться в тісній взаємодії, утворюючи єдине нероздільне художнє ціле [27, с. 26].

За двадцятип'ятирічний проміжок часу, що відокремлює перший вокальний опус С. Рахманінова від останньої групи його романсів, характер його камерно-вокальної лірики зазнав значні зміни: не тільки ускладнюється і збагачується звукова палітра, більш суворим стає відбір виразних засобів, але багато в чому змінюється і образно-емоційний лад.

Рання творчість С. Рахманінова 90-х років ще не цілком самостійно стилістична і в цілому розвивається в рамках сформованих форм і традицій російського романсу XIX-XX століть. Особливо помітно проявляється вплив П. Чайковського (наприклад, «Я чекаю тебе», «О, не журися»). Композитор віддає данину і таким традиційним жанрам, як пісня в народному дусі («ти, моя нива», «Полюбила я на печаль свою»), елегія («Давно ль, мой друг» з недостатньо виправданим бравурним закінченням). В той же час вже в самих перших юнацьких зразках рахманіновської вокальної лірики з достатньою ясністю проступають риси самостійної творчої індивідуальності. Чудовий по єдності і витриманості настрою романс дев'ятнадцятирічного композитора «Не співай, красуня, при мені». На відміну від О. Балакірева С. Рахманінов не прагне в музичній інтерпретації даного пушкінського вірша до його етнографічної точності колориту; музика романсу забарвлена лише в найбільш загальні, умовні орієнтальні тони (візерунчастий мелодійний малюнок рефрену, матеріал якого розвивається переважно в партії фортепіано, численні органні пункти). Основне в ньому — почуття глибокої ностальгійної туги, туги за чимось прекрасним, дорогим, але далеким і

недосяжним. Цей характерний мотив рахманиновської камерно-вокальної творчості виражений з вражаючими в такого юного автора художньою силою і закінченістю [41].

Звертає на себе увагу гарний поетичний романс на вірші А. А. Фета «В молчаньи ночи тайной», в якому пристрасне ліричне почуття зливається з образом природи. Як і в попередньому романсі, ретельної розробленістю відрізняється партія фортепіано, розвивається самостійно і як би паралельно вокальній лінії. Цей своєрідний контрапункт сприяє особливій виразній насиченості музики. Мрійлива атмосфера тихого нічного пейзажу змінюється в момент кульмінації захопленим поривом, в якому чути радісний захват життям і жагу злиття з навколишнім світом.

У витонченій вокальній мініатюрі «Острівець» на вірші К. Д. Бальмонта С. Рахманінов досягає тонкого виразного ефекту з допомогою дуже простих і економних засобів. Настрій безтурботного спокою і тиші, яку порушували тільки легким подувом вітерця, передається рівним і плавним рухом вокальної мелодії, незмінно повертається до вихідного звуку, з майже графічним по малюнку скупим прозорим фортепіанним супроводом.

Однією з вершин рахманиновської камерно-вокальної творчості 1890-х років є «Весняні води» на вірші Ф. В. Тютчева, цей, за характеристикою Ст. А. Васіної-Гроссман, «гімн стихійних поривів, буйного цвітіння молодих сил». Тут вже чуються ті настрої весняного оновлення, розкріпачення і піднесення душевних сил, які на повний голос зазвучать у творах С.Рахманінова на початку нового століття. Тим самим образ природи набуває більш широке символічне значення. Вокальна партія романсу, розгортається на тлі розкотистих хвилеподібних фортепіанних пасажів, пройнята активними призивними інтонаціями. Майже як бойовий клич лунає фраза «Весна іде!» в момент кульмінації, що припадає на початок репризи.

Новий підйом камерно-вокальної творчості Рахманінова приносять 1900-ті роки. Серед двох серій романсів ор. 21 і 26, написаних у період між Другим і Третім фортепіанними концертами, є ряд найдосконаліших зразків

рахманиновської камерно-вокальної лірики, в яких композитор виступає вже як цілком сформований майстер зі своїм неповторним творчим обличчям. «Романси С. Рахманінова, подібні «Бузку», «У мого вікна», — зауважує А. Асаф'єв, — хоча і не були сповіданням символізму, в дійсності були відображенням нової атмосфери, найтоншої (але не витонченої модерново) душевності і дотиком музики російської природи — якість, яка чулася й у чеховській мудрій «Сопілці» і в ряді ліричних моментів у Буніна...» [3, с. 164].

Композитора цікавить не пейзаж: природа у всіх його романсах є лише своєрідним резонатором ліричного переживання. Поетичним відчуттям природи пройняті романси «Тут добре», «Ніч печальна». Звукописні елементи зведені в них до мінімуму і повністю підпорядковані вираженню внутрішнього емоційного переживання. Відбір засобів вираження строго продуманий і виключає все зайве, необов'язкове, що служить тільки для заповнення звукового простору. У «Бузку» на вірші популярної свого часу поетеси Е. Бекетової вокальна партія, супроводжувалася незмінно рівним ритмічно остінатним рухом у фортепіано, починається романс з короткої бесполутонової тріхордної поспівки. Переважання ангемітонних оборотів передає одночасно і відчуття ранкової свіжості, і стан світлого душевного спокою. Тільки поступово експресія наростає, згущується, і хроматичний хід мелодії на заключних словах «Моє бідне щастя цвіте» вносить відтінок щемливого смутку.

Початкова фраза голосу, в романсі «Тут добре» на вірші Р. Галиною, стає джерелом, з мелодично рельєфною мелодією, всього подальшого розвитку. У другій строфі поступове наростання звучності, що приводить до звуковисотної кульмінації, супроводжується одночасним ущільненням фактури, у фортепіано з'являється самостійний мелодійний голос, поєднаний з вокальною мелодією. Цей контрапунктируючий голос продовжує розвиватися і після закінчення вокальної партії, як би доказуючи те, що залишилося не до кінця висловленим у словах. Постійне коливання ладового

забарвлення між мажором і паралельним мінором підкреслює своєрідну подвійність виражаючи почуття. Як і в «Бузку», до настрою тихої безтурботної радості і спокою домішується нотка якоїсь прихованої несвідомої печалі.

Тонкістю нюансування, постійної «грою світлотіні» при єдності і витриманості основного емоційного тону відрізняється романс «У мого вікна» на вірші Р. Галиною, близький до «Бузка» не лише за загальним колоритом, мовою, але і за характером викладу і навіть прямою подібністю деяких інтонаційних оборотів.

Одним з чудових зразків рахманинської вокальної лірики по глибині і ємності образного змісту є романс «Ніч сумна» на вірші В. Буніна. Образ самотнього подорожнього, бредє вночі в глухому степу до далекої, неясної, але нестримно привабливої мети, набуває в цьому короткому, лаконічному бунінському вірші символічне значення [24].

С. Рахманінов тонкий лірик, який підкреслює багатозначність поетичного тексту, який він передає за допомогою одночасного поєднання кількох самостійних музичних планів. Рівний одноманітний рух квінтолями у фортепіанному супроводі, що становить постійний фон, асоціюється з нескінченністю шляху мандрівника і разом з тим сприяє єдності і витриманості основного настрою безвихідної туги. Вокальна партія, розгортається в досить обмеженому діапазоні, сувора і стримана за висловом. У той же час в партії фортепіано виникає широка виразна мелодія з рахманіновським тривалим поступовим сходженням до вершини, в якій чується пристрасна жага життя.

Іншу сторону камерно-вокальної творчості С. Рахманінова складають романси драматичного типу, пройняті почуттями самотності, незадоволеності або пристрасним протестувальним пафосом. До цієї групи належать «Уривок з Мюссе» (переклад А. Апухтіна), «Я знов самотній» на вірші В. Буніна та інші. У романсі «Уривок з Мюссе» С. Рахманінов несподівано наближується за стилем до М. Мусоргського: за силою трагізму

він може бути зіставлений з деякими з пісень циклу «Без сонця». Бурхливим вибухом розпачі протиставлено моторошне заціпеніння тиші і безмовності в декламаційному середньому розділі, що відрізняється тонкою диференціацією виразних засобів. Кожна фраза тексту, кожне слово інтонаційно рельєфно окреслено і відтінено за допомогою особливих фактурно-гармонійних прийомів.

Наступна група романсів ор. 34, з'явилася в 1912 році, відзначена деякими новими подробицями, що характеризують загальну еволюцію рахманіновської творчості в цей період. Вираз почуття стає більш стриманим і поглибленим, лірична безпосередність вислову поступається місцем зосередженому роздуму. З більшою строгістю підходить композитор до відбору поетичних текстів і їх музичної інтерпретації, у зв'язку з чим зростає роль декламаційних елементів камерно-вокальної мелодії.

Основне місце в цій серії займають три романси на вірші О. Пушкіна «Муза», «Буря» і «Аріон». За весь попередній період своєї творчості С. Рахманінов лише одного разу звернувся в камерно-вокальному жанрі до пушкінської поезії, написавши в 1892 році романс «Не співай, красуня». Поява відразу трьох «пушкінських» романсів було пов'язано з новими шуканнями композитора, його прагненням до розширення кола своїх творчих завдань [29]. За суворої економії і точності виразних засобів одним з кращих в циклі є романс «Муза». Можна вважати, що він мав у відомому сенсі програмне значення для композитора і тому поміщений першим. У С. Рахманінова романс наділений рисами меланхолійної російської пасторалі. Фортепіанний ритурнель у вступних і заключних тактах нагадує сумну пастушу мелодію. Відтінок прихованого елегійного смутку чується і в інтонуванні ключових слів: «Тростник был оживлен божественным дыханьем и сердце наполнял святым очарованьем» [27, с.46].

Романс «Буря» з'єднує стрімкий, вольовий натиск і енергію з яскравою мальовничістю музики: злітають подібно морським хвилям фортепіанні пасажі у першому його розділі малюють картину розбурханої морської

стихії. На словах «Но верь мне: дева на скале прекрасней волн, небес и бури» рух стихає, набуває плавний, спокійно-неквапливий характер, але в заключних тактах знову звучить мотив бурі, немов би композитор хотів підкреслити тендітність і скороминущість цього прекрасного бачення.

У «Аріоні», як і в «Музі», виникає тема мистецтва і долі художника-творця. У зв'язку з цим картина бурхливого моря набуває символічного значення. Образотворчі засоби, використовувані тут композитором, більш скупі і коротші, ніж у «Бурі», на перший план виступає пафос боротьби і подолання. Стихія щадить поета, надаючи йому можливість нести свій дар людям. ..На берег выброшен грозою, я гимны прежние пою» — ці рядки О.Пушкіна звучать у романс С. Рахманінова як урочисте визнання.

Ще одна група камерних романсів Рахманінова, позначена опусом 38 (1916), має внутрішньою єдністю насамперед завдяки певному підбору текстів. Вона написана на вірші поетів-символістів К. Бальмонта, Андрія Білого, А. Блока, В. Брюсова, Ф. Сологуба, творчість яких залишалася до цього, загалом, далеким і чужим композитору (Винятком є два написаних раніше романсу на вірші К. Бальмонта — «Острівець» і «Вітер перелітний»). Цей вибір підказав С. Рахманінову М. Шагінян, але безумовний інтерес до запропонованих нею текстів був виявлений і з його боку. Деякі з них увійшли в дану серію романсів належать до кращих, найдосконаліших зразків рахманіновської вокальної лірики [57]. Стилiстичні тенденції, що намітилися вже в попередньому романсовому опусі композитора, отримують тут подальший розвиток; загострюється інтонаційна виразність вокальної мелодики і поряд з цим значно зростає роль різноманітною за фактурою, ретельно і детально розробленої фортепіанної партії; особливо тонкою та багатою стає барвиста звукова палітра.

Шість романсів ор. 38 виявилися останніми у композитора. Протягом подальшого четверть столітнього творчого шляху він до цього жанру не звертався.

Отже, музично-художні образи камерно-вокальної творчості С. В. Рахманінова знаходять своє відображення у прагненні виразити те відчуття душевного відродження, примирення з життям, яке викликає в людині дихання весняного тепла і світла, завдання ж колористично-зображального плану мали для нього другорядне, підлегле значення.

2.2. Вітчизняні та зарубіжні виконавці камерно-вокальної музики С. В. Рахманінова

Романси С. Рахманінова на сьогоднішній день є не тільки часто виконуваними сучасними вокалістами, люблячими камерно-вокальну музику, так і улюбленими творами музикантів-піаністів. Вони - прояв іншої грані творчості С. В. Рахманінова – геніального композитора. Вони доказують своїми засобами те, що говорив світу С. Рахманінов в своїх прелюдіях, музичних моментах, етюдах-картинах [42]. За своєю популярністю романси ніби змагаються з його фортепіанними творами, впливаючи один на одного, утворюючи загальні образні сфери.

Сергій Рахманінов один з найбільш багатогранних і великих композиторів, створюючи романси, він подарував цьому жанру небувалу масштабність, глибину і різноманітність.

Тяга до творчості проявилася у Сергія Рахманінова ще в дитячі роки, правда, спочатку він вважав за краще імпровізувати, не обтяжуючи себе фіксацією нот на папері. А ось записувати свої творіння майбутній великий композитор почав тільки з 1887 року, і відразу ж спробував свої сили в різних жанрах, в тому числі і вокальних. Однак про твори для голосу тих років немає ніякої інформації, можливо, тому що С. Рахманінов не рахував їх важливими і не намагався зберегти.

Відлік своїх вокальних творів композитор вирішив розпочати з 1890 року, коли були написані його твори для голосу «У воріт обителі святої» на

вірші М. Лермонтова і «Я тобі нічого не скажу» на вірші А. Фета, позначені ним як № 1 і № 2. З тих самих пір романс став одним їх улюблених жанрів С. Рахманінова, і він регулярно повертався до нього у своїй творчості. Якщо ці твори перших років були дуже схожі за стилем на музику П.І. Чайковського, то в вокальних творах 1891 року виразно чується вплив Едварда Гріга. Йдеться про два романси: «Це було в квітні», написаному на французький текст Е. Пайерона, і «Сутеніло» на вірші А. Толстого.

В період після закінчення Московської консерваторії і до другої половини 1890-х років Сергієм Васильовичем було написано три опусу творів для голосу. У них вже чітко намічаються риси творчої індивідуальності С. Рахманінова, і стає очевидним характерна для його пера трактування жанру романсу, коли широка і експресивна вокальна мелодія органічно зливається з віртуозною фортепіанної партією, багатою колористическими відтінками.

Шість романсів, які були написані до середини 1893 року увійшли в ор.4. Кращим твором цієї групи вважається романс «У мовчанні ночі таємницею» (вірші А. Фета), який був адресований родичці маестро В.Д. Скалон.

Романси ор.8 були складені восени 1883 року і стали своєрідним відгуком на відхід з життя популярного в той час поета Н. Плещеева. Цікаво, що сам С. Рахманінов його ніколи не бачив, і знав його тільки по книгах і відгукам своїх знайомих. Можливо, він щось чув про великого поета від свого дідуся Аркадія Олександровича, який не тільки добре його знав, а й присвятив йому кілька своїх романсів. В даний опус включено шість творів, найвідомішими з яких вважаються «Дитя, як квітка ти прекрасна!» і «Сон».

1896 році на світ з'явився ще один цикл з 12 романсів, який був позначений під ор. 14. Оскільки в цей період С. Рахманінов ще знаходився в пошуках свого стилю, даний опус дуже різномірний по образам. Нерівноцінні вірші, які використовував Сергій Васильович. Серед їх авторів є і визнані метри поетичного тексту, такі як А. Толстой, Ф. Тютчев, А. Фет і

інші, а також маловідомі в ті часи поети Н. Мінський і К. Бальмонт. Найпопулярнішим романсом з цього циклу за часів С. Рахманінова були «Весняні води» [55].

Навесні 1902 року був закінчений черговий, 21-й опус творів для голосу, до якого увійшли 12 творів. Серед них важко виділити щось особливо видатне - все романси цього циклу можна сміливо віднести до вищих шедеврів рахманиновської творчості. Найвідомішими з творінь цього опусу можна вважати «Бузок» на вірші Є. Бекетова і «Тут добре» на вірші Г. Галкіної.

Першою виконавицею романсів С. Рахманінова була дивовижна співачка Надія Іванівна Забела.

19 січня 1903 року Забела в супроводі Рахманінова виконала в концерті Гуртка любителів російської музики романси «Сутінки» і «Бузок». Ці романси стали для сучасників уособленням співачки, з них «Бузок» займе особливе місце, подібне лейтмотиву місце в житті С. Рахманінова, Н. Забели і Врубеля.

Цікаво, що де б не виступала тоді Надія Іванівна, її незмінно просили виконати саме «Бузок» - інтерес публіки до цього романсу на початку срібного століття може бути порівняний лише з популярністю сучасних хітів.

Однією з перших виконавиць романсу була А. Нежданова. У своїх спогадах вона пише: «Будучи артисткою Великого театру і виступаючи в концертах, я обов'язково включала в свої програми романси С. Рахманінова; виконувала усіма улюблені натхненні романси «Бузок», «Тут добре», «У мого вікна», «Острівець» і багато інших, таких же прекрасних по своїй виразності, поетичності і красі мелодії творів»; «У його романсах маса лірики, справжнього почуття поезії, правди і щирості. Байдуже співати їх не можна» [38].

Іноді С. Рахманінов робив транскрипції своїх романсів тільки для фортепіано, виконуючи їх без вокальної партії. І тоді рояль «співав» під його «чарівними» пальцями і, кажуть, жодній співачці не вдавалося заспівати так,

як грав – співав свої речі композитор-піаніст». Постійно включаючи транскрипцію «Бузка» у свої концерти в Росії і за кордоном, підкоряючись стану свого духу, С. Рахманінов кожен раз знаходив нові фарби в її трактуванні: грав або з вражаючою філігранністю і легкістю, або «повільніше, ніж співають, і навіть з відтінком драматизму» [38].

В інтерв'ю 1927 року С. Рахманінов скаже, що йому в процесі творчості «дуже допомагають враження від щойно прочитаного, краса і велич природи - все красиве допомагає» [43]. І несподівано для вельми замкнутого С. Рахманінова вирветься вельми дороге визнання: «Красива жінка, звичайно, джерело вічного натхнення. Але ви повинні бігти геть від неї, і шукати усамітнення, інакше ви нічого не складете, нічого не доведете до кінця. Носіть натхнення у вашому серці і свідомості, думайте про тих хто вас надихає, але для творчої роботи завжди залишайтеся з самим собою. Справжнє натхнення повинно приходити зсередини. Якщо немає нічого всередині, ніщо ззовні не допоможе ... » [43].

Але було і ще одна обставина, яка, без сумніву, підштовхнула і надихнула композитора на створення циклу романсів ор.38.

Причиною його творчих перемог стала молода і талановита починаюча співачка Ніна Павлівна Кошиць (1894 - 1965). Сергій Васильович не тільки присвятив Ніні Павлівні свій останній цикл романсів ор. 38, але і подарував їй зошит з ескізами цих романсів. Н. П. Кошиць володіла ефектною зовнішністю і цілком підходила до того визначення джерела вічного натхнення, про який говорив С. Рахманінов.

Її сопрано, дивно глибокого і свіжого тембру, неповторно легке, звучало у всьому своєму широкому діапазоні. Результатом їх спільної співпраці стала серія концертів, що минули з великим успіхом у Москві, Харкові, Петрограді та Києві в 1916 році.

У програму концертів увійшли романси ор. 38 і ряд ранніх творів композитора. Відзначали рідкісну музичальність співачки, яскраву експресію її виконання. Також про ансамбль композитора і співачки писали:

«Разом з винятковим по красі акомпанементом С. Рахманінова її виконання становило повноту художнього образу який рідко зустрічається».

Останній цикл романсів С. В. Рахманінова - явище дуже складне, в ньому помітно і захоплення модернізмом і внутрішнє прагнення подолати це захоплення.

Загальним для всього ор. 38 є прагнення замінити жанр романсу жанром «вірші з музикою», тобто підкреслити провідну, визначальну роль поетичного тексту. Переважна увага до тексту означає, перш за все, увагу до його деталей, до окремих поетичних образів, метафор, до поетичного ритму, рими. Звідси дуже велика деталізація і музично-виразних засобів, звідси і мініатюрність форми, і перевагу саме тих композиційних форм, які найлегше перетворюються в форму «наскрізного розвитку». Звідси і перенесення центру ваги в фортепіанну партію, більш схильну до зображенню деталей, ніж вокальна.

Одним з видатних солістів-виконавців був видатний співак Ф. Шаляпін. Він розучував оперні партії під керівництвом диригента С. Рахманінова, що зіграло вирішальну роль в творчому зростанні артиста. Сергій Васильович наставляв співака в осягненні душі російської класичної опери, допомагав конкретними вказівками при створенні сценічних образів. Чуйний до краси і силі співочого голосу, його інтонаційної і тембрової виразності він, працюючи з Ф. Шаляпіним, часто спирався на думку про те, що голос може визначати не тільки характер виконання, але й сценічну поведінку [46].

Сучасні виконавці творчості С. Рахманінова мають широку географію. Виконують романс С. Рахманінова: Хибла Герзмава, Дмитро Хворостовський, Станіслав Мостовий, Дорліак, Георгій Віноградов, Олег Бошнякович та багато інших.

В сучасний час романс досить часто звучить з відомих оперних та естрадних сцен. До найвідоміших виконавців твори відносяться Іван Козловський, Олена Образцова, Єлизавета Шумська, Олена Заремба, Любов Казарновська, Муслім Магомаєв, Володимир Атлантів, Рене Флемінг.

Також вокальні твори виконують і сучасні українські сіваки: драматичний баритон Гліб Іванов. Меццо-сопрано Анастасія Поліщук, Андрій Бондаренко, Алла Пригара. Сопрано - Дарья Миколенко. Андрій Кимач в образі Алеко, Наталія Дитюк-сопрано. Які теж виконують камерно-вокальні твори С. Рахманінова на високому професійному рівні.

У звучанні музики в концертному залі важливі миттєвість, неповторність що відбувається, ефект присутності глядача.

2.3.Жанрові та стилістичні особливості романсу «Бузок»

Романс «Бузок» на слова Е. А. Бекетовой відзначений дивовижною природністю в передачі повного злиття людського «я» з прекрасними картинами природи - сходом сонця, крапельками роси на гронах запашних квітів.

В цьому романсі намальовані картини батьківщини з березовими гаями, річками і ставками, квітучої бузком, з милою серцю Іванівкою, куди завжди линув С. Рахманінов, постійно мучили його і навівали смуток. А в інші дні вони так яскраво спалахували в свідомості композитора, що, «повний музики, музи і муки» (Осип Мандельштам), він знаходив заспокоєння тільки в музиці, віддаючи їй все, чим сповнена була його душа. В своєму оповіданні Юрій Нагібін «Бузок», про що зароджуються почуття молодого Сергія Рахманінова та Вірочки Скалон, які зустрілися в період незвичайного цвітіння бузку. «... В пам'ять Іванівки і того дивного літа, коли запізно і потужно забродило бузкове вино, С. Рахманінов написав свій найніжніший і схвильований романс «Бузок». Там є дивна, щемлива, як взрид нота.

Романсу «Бузок» Б.В. Асаф'єв присвятив дивно поетичні рядки: «У чеховської ліриці – почуття і поезія російської садибності звучали непереборно красиво, так красиво, як колір черемухи, бузку і жасмину: ось тут вже ми цілком в межах рахманіновських квітучих садів з ліричним же заповненням з тургенівського «Затишшя» і поетикою верб, що плачуть»[3, с.

185]. Цей романс - запашний, цнотливий, немов виписаний пастеллю - є не тільки виразом дбайливого дотику до природи, але і проявом найтоншої душевності. Романс «Бузок» сприймався іноді як свого роду емблема рахманіновської світлої «весняної» лірики. І дійсно, музика його відрізняється особливою ароматною свіжістю і поетичністю виразу.

Перший розділ романсу присвячений образу спогляданню. Його потрібно виконувати щиро, спокійно і невимушено. Кожне з двох речень будується за принципом підсумовування: простий тризвучний мотив повторюється, потім мотив і його повтор зливаються в одну кружляючу фразу, яка проростає, «розпускається» (як квітка з бутону) в заключний пасаж по звуках мажорної пентатоники. Це зачароване «кружляння» - немов магичне коло чарівності, яке не можна зруйнувати грубим рухом. Діалог з фортепіано звучить як дует згоди. Другий розділ доповнює образ зовнішньої краси усвідомленням внутрішньої гармонії, захватом особистим щастям.

Фортепіанна партія найчастіше стає настільки самостійною і образною, що можна говорити про особливий жанр «романсу-прелюдії» («Бузок» С. Рахманінова). Фігурації фортепіано викликають асоціації з легким вітром, трохи колихаючим листя бузку. Наспівна мелодійність пронизує всю музичну тканину, створюючи відчуття повного «надмірного» спокою. Слід зазначити також проникнення в романс елементів фольклору застосування квінтових інтонацій, головним чином народних музично-мовних жанрів, інтерес до діалектних особливостей народної пісні.

Вихідним моментом слугує рівна, струмлива фігура акомпанементу, що асоціюється чи з легким подихом вітерцю, який колише гілки квітучих кущів, то чи з ароматів квітів в прозорому весняному повітрі. Саме ця багатозначність і невизначеність образних асоціацій характерна для пейзажного звукопису С. Рахманінова. Вокальна мелодія як би відгалужується від остинатного малюнку супроводу, перші її фрази, побудовані на безполутонових тріхордних інтонаціях, звучать так само ясно й безтурботно, не порушуючи розлитого в природі спокою [56].

Перша будова (речення) має наступну форму: 5 тактів, що звучить у тональності *As dur*, закінчуючись на словах: «...свежим утром подышать». Композитор використовує оспівування тонічного тону, що нагадує коливання бузка.

Друга будова (речення) має форму: 5 тактів, що завершується у тональності *Es dur*. Перехід до тональності відбувається через *D 4/3*. Фактура залишається незмінною на тлі віолончельного звучання нижньої партії акомпанементу. С. Рахманінов «шукає щастя», застосовуючи агогічні нюанси та динамічні зміни.

Середина романсу виділяється задушевністю і теплотою широка мелодійна фраза, «В житті щастя одне»), підтримана красивим інструментальним підголоском і відтінена м'яким поворотом в тональність 2 ступеню (сі - бемоль мінор), що значно і оновлює репризу.

Перший розділ романсу присвячений образу спогляданню. Його потрібно виконувати щиро, спокійно і невимушено. Кожне з двох речень будується за принципом підсумовування: простий тризвучний мотив повторюється, потім мотив і його повтор зливаються в одну кружляючу фразу, яка проростає, «розпускається» (як квітка з бутона) в заключний пасаж по звуках мажорної пентатоніки. Це зачароване «кружляння» - немов магічне коло чарівності, яке не можна зруйнувати грубим рухом. Діалог з фортепіано звучить як дует згоди.

Але в другій половині романсу з'являються більш гострі виразні акценти. Короткий відхилення в мінорну тональність II ступені *b-moll* на словах «У житті щастя одне мені знайти судилося», супроводжуване зміною фортепіанної фактури і мелодійного малюнка вокальної партії, а потім щемлива хроматична інтонація в заключній кульмінаційній фразі «... мое бідне щастя цвіте» передає приховане і лише мимохідь проривається назовні почуття гіркоти і смутку.

Композитор зберігає лише тональність і малюнок фортепіанного супроводу. Протягом третьої будови (речення) – 5 тактів С. Рахманіновим

використовують тріолі восьми паузи та арпеджовані розгорнуті трізвуки які поновлюють емоційне забарвлення мелодії романсу.

Четверта будова (речення) має форму 5 тактів + 2 такти закінчення. Мелодія тут нова, з широкими інтервалами і гострими затриманнями в кульмінації («Моє бідне щастя»), більш свіжо і кристально чисто в акомпанементі звучи діатонічна мелодія і попередня пентатонна фігурація, якою завершується романс.

Другий розділ доповнює образ зовнішньої краси усвідомленням внутрішньої гармонії, захватом особистим щастям.

Фортепіанна партія найчастіше стає настільки самостійною і образною, що можна говорити про особливий жанр «романсу-прелюдії» («Бузок» С. Рахманінова). Слід зазначити також проникнення в романс елементів фольклору застосування квінтових інтонацій, головним чином народних музично-мовних жанрів, інтерес до діалектних особливостей народної пісні. Велика кількість стилістичних знахідок у романсі ХХ століття не могло, однак, компенсувати деякої втрати товарищкості, доступності, властивій класиці цього жанру [35].

Автором віршів, на які написаний романс, є Катерина Андріївна Бекетова.

Катерина Бекетова, автор відомої в свій час повісті «Не доля», залишила по собі пам'ять в основному поетичними творами. Їй була властива успадкована, мабуть, від батька-ботаніка тонка спостережливість і любов до природи, яка перетворювалась в дивно легкі й витончені віршовані рядки. Практично всі її вірші написані в Шахматова, вони навіяні чарами неповторного пейзажу серединної Росії. Шахматовський бузок, шахматовський парк оживають в цих рядках. Катерина Андріївна Бекетова була і непоганою художницею. Серед її паперів збереглося кілька шахматовських етюдів, виконаних аквареллю і кольоровими олівцями. На одному з них - потопаючий в кущах бузку невеликий бекетовський будинок.

Тема, ідея вірша виражена, як часто зустрічається у романтиків думка про те, що мовою слів не можна передати життя душі, тонкощі почуття.

Романтики не довіряли мові слів як засобу вираження душі людини, тим більше поета.

Це період творчості Є. Бекетової характеризується образністю, романтичністю і смутком. Картини батьківщини з березовими гаями, річками і ставками, квітучим бузком, з милою серцю Іванівкою, куди завжди прагнув С. Рахманінов, постійно мучили його і навівали смуток. А в інші дні вони так яскраво спалахували в свідомості композитора, що, «повний музики, музи і муки» (Осип Мандельштам), він знаходив заспокоєння тільки в музиці, віддаючи їй все, чим сповнена була його душа. Все це визначає Юрій Нагібін в своєму оповіданні «Бузок», де зароджуються почуття молодого Сергія Рахманінова та Вірочки Скалон, які зустрілися в період незвичайного цвітіння бузку. «... В пам'ять Іванівки і того дивного літа, коли запізно і потужно забродило бузкове вино, С. Рахманінов написав свій найніжніший і схвильований романс «Бузок». Там є дивна, щемлива, як взрид, нота. Те відлуння Вірочкиної душі, відкуплений любов'ю у вічності».

«Бузок» - одна з найкоштовніших перлин рахманіновської лірики. Музика цього романсу відзначена винятковою природністю і простотою, чудовим злиттям ліричного почуття і образів природи, виражених за допомогою тонких музично-живописних елементів. Вся музична тканина романсу співуча, мелодійна. Спокійні, наспівні вокальні фрази невимушено ллються одна за одною. Виразна фігурація фортепіано асоціюється з уявленням про гойдання легким вітерцем листя. Відчуття спокою виникає і завдяки пентатонічним ладовим забарвленням: вокальна мелодія і супровід перших тактів романсу витримані в безполутоновому звукоряді «ля-бемоль - сі-бемоль - до - мі- бемоль – фа».

Надалі, по мірі розвитку, композитор виходить за рамки пентатоніки. Середина романсу виділяється задушевністю і теплотою широка мелодійна фраза («У житті щастя одне»), підтримана красивим інструментальним

підголоском і відтіняється м'яким поворотом в тональність II ступеня («сі-бемоль мінор»). Значно оновлена і реприза. (Романс написаний в простій двочастинній формі.) Композитор зберігає лише тональність і малюнок фортепіанного супроводу. Сама ж мелодія тут нова, з широкими інтервалами і гострими затриманнями в кульмінації «Моє бідне щастя»). Більш свіжо і кристально чисто в закінченні звучать у роялі діатонічна мелодія і попередні пентатонічні фігурації, якими завершується романс.

Відхилення, що панують протягом романсу надають характеру звучання трепетного відношення закоханого чоловіка до кохання всього свого життя.

Надалі така незалежність ладових орієнтирів і пульсації у вокальній партії та гармонійному супроводі стає одним з важливих стилістичних прийомів, властивих композитору.

Переважання більш архаїчних оборотів, складної та простої структури, передає одночасно і відчуття ранкової свіжості, і стан прозорого душевного спокою. Тільки поступово експресія наростає, згущується, і хроматичний хід мелодії на заключних словах «Моє бідне щастя цвіте» вносить відтінок щемливого смутку. Романс написаний у простій двочастинній формі. Перше речення 5+5 такти, друге речення 5+5+2 такти, що мають неквадратну структуру.

Вокальна партія, супроводжується незмінно рівним ритмічно остинатним рухом у фортепіано, народжується з короткої безполутоновий трихордній поспівці.

Перша будова (речення) має наступну форму: 5 тактів, що звучить у тональності *As dur*, закінчуючись на словах: «...свіжим утром подышать». Композитор використовує оспівування тонічного тону, що нагадує коливання бузка.

Друга будова (речення) має форму: 5 тактів, що

має форму: будова

завершується у тональності *Es dur*. Перехід до тональності відбувається через *D 4/3*. Фактура залишається незмінною на тлі віолончельного звучання нижньої партії акомпанементу. *S.*

бед - но - е сча - стье це - тят.

Рахманінов «шукає щастя», застосовуючи агогічні нюанси та динамічні зміни.

В житті . ни счастья од .

У 10 через D2. . ональності

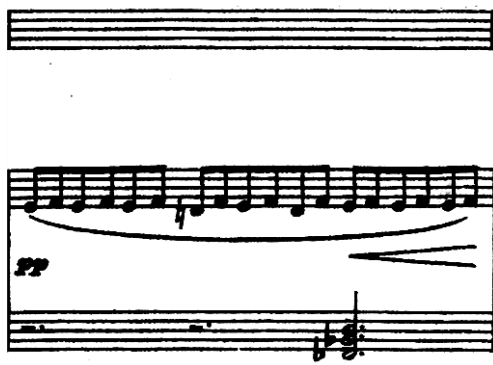
где сво . е сча . стье но .

D2→As dur

Середина романсу виділяється задушевністю і теплотою широка мелодійна фраза, «В житті щастя одне»), підтримана красивим інструментальним підголоском і відтінена м'яким поворотом в тональність 2 ступеню (сі - бемоль мінор), що значно і оновлює репризу.

Композитор зберігає  малюнок фортепіанного супроводу. Протягом трьох  тактів С. Рахманіновим використовують тріолі в лівій руці і розгорнуті трізвуки які поновлюють емоційне забарвлення." data-bbox="140 270 400 340"/>

Застосування агогічних нюансів: *rallentando* (уповільнюючи), *colla parte* (разом з партією), *tenuto* (затримуючи) – досить виразно підкреслює як важливість для композитора бузук. Також цьому сприяє гармонія яка досить насичена.



Четверта будова (речення) має форму 5 тактів + 2 такти закінчення. Мелодія тут нова, з широкими інтервалами і гострими затриманнями в кульмінації («Моє бідне щастя»), більш свіжо і кристально чисто в акомпанементі звучи діатонічна мелодія і попередня пентатонна фігурація, якою завершується романс.

Відхилення, що панують протягом романсу надають характеру звучання трепетного відношення закоханого чоловіка до кохання всього свого життя.

Надалі така незалежність ладових орієнтирів і пульсації у вокальній партії та гармонійному супроводі стає одним з важливих стилістичних прийомів, властивих композитору.

Цей романс - немов пастеллю виразом

романс - запашний, цнотливий, виписаний є не тільки дбайливого дотику до природи, але і проявом найтоншої душевності.

Перший розділ романсу присвячений образу споглядання. Його потрібно виконувати щиро, спокійно і невимушено. Кожне з двох речень будується за принципом підсумовування: простий тризвучний мотив повторюється, потім мотив і його повтор зливаються в один кружляють фразу, яка проростає, «розпускається» (як квітка з бутона) в заключний пасаж по звуках мажорної пентатоніки. Це зачароване «кружляння» - немов магічне коло чарівності, яке

не можна зруйнувати грубим рухом. Вокаліст повинен домагатися тут світлого, прозорого звучання.

Діалог з фортепіано звучить як дует згоди. Другий розділ доповнює образ зовнішньої краси усвідомленням внутрішньої гармонії, захватом особистим щастям. В цьому розділі вокалісту потрібно уважно дотримуватися авторські вказівки динаміки, артикуляції і агогіки, які відображають найдрібніші нюанси внутрішнього стану ліричного героя.

Отже при виконанні романсів С. Рахманінова від вокаліста потрібно бездоганне володіння всім арсеналом вокальної і виконавської майстерності. У мелодіях типу розгортання співак повинен рівно володіти всіма регістрами, використовувати весь потенціал співацького дихання, передавати енергетику кожного інтонаційного переходу, вміти виразно заспівати і плавну мелодію, і драматичний речитатив, миттєво перебудовуватися психологічно, демонструючи різне звучання свого голосу в залежності від динаміки розвитку образу. В «Мелодіях-далях», «музиці тиші» особливо цінне володіння тихими звучанням на всьому співацькому діапазоні, особливо у верхньому регістрі, а також присутність майстерності вокального філірування.

Висновки до розділу 2

1. Музично-художні образи камерно-вокальної творчості С. В. Рахманінова знаходять своє відображення у прагненні виразити те відчуття душевного відродження, примирення з життям, яке викликає в людині дихання весняного тепла і світла, завдання ж колористично-зображального плану мали для нього другорядне, підлегле значення.

2. Першою виконавицею романсів С. Рахманінова була дивовижна співачка Надія Іванівна Забела. Сучасні виконавці творчості С. Рахманінова

мають широку географію. Виконують романс С. Рахманінова: Хибла Герзмава, Дмитро Хворостовський, Станіслав Мостовий, Дорліак, Георгій Віноградов, Олег Бошнякович та багато інших.

3. «Бузок» - одна з найкоштовніших перлин рахманіновської лірики. Музика цього романсу відзначена винятковою природністю і простотою, чудовим злиттям ліричного почуття і образів природи, виражених за допомогою тонких музично-живописних елементів. Вся музична тканина романсу співуча, мелодійна. Спокійні, наспівні вокальні фрази невимушено ллються одна за одною. Виразна фігурація фортепіано асоціюється з уявленням про гойдання легким вітерцем листя. Відчуття спокою виникає і завдяки пентатонічним ладовим забарвленням.

ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі визначені та проаналізовані вокальні твори С.В. Рахманінова та виконавський аспект його вокальних творів. Реалізовані мета й завдання дають можливість зробити такі висновки:

1. На основі аналізу наукової та мистецтвознавчої літератури охарактеризовано особливості камерно-вокальної музики першої половини ХХ століття. Розвиток творчості композиторів початку ХХ століття відзначається інтеграційними процесами, освоєнням новітніх досягнень світового музичного мистецтва, перейняттям інновацій у національну музику, що дає змогу збагатити існуючі в ній жанри і стилі. Творчий процес композиторів початку ХХ століття сповнений експериментами та інноваційними пошуками щодо стилю, жанру, формоутворення, засобів музичної виразності.

2. Проведене дослідження дозволило у кваліфікаційній роботі ознайомитися з життям та творчістю композитора С. В. Рахманінова – видатним композитором, автором багатьох музичних творів різного жанру. Творчість композитора Рахманінова відрізняється емоційною яскравістю, відвертістю, щедрою мелодикою, безпосередністю виразу. Експресивна загостреність поєднується в творах композитора з епічною суворістю, прониклива лірика - з глибоким драматизмом. Рахманінов продовжує і об'єднує традиції Чайковського і композиторів «Могутньої купки», привносячи в них дихання сучасності.

3. Здійснено огляд творчої спадщини композитора С. В. Рахманінова, де камерно-вокальна творчість композитора виступає однією з найбільш хвилюючих сфер для кожного, кому небайдужий безмежний світ академічної музики. Найперші романси, написані ще зовсім юним композитором, відокремлені від останнього опусу – Шість романсів ор.38 – дистанцією в двадцять п'ять років. За цей час стиль вокальної лірики С.Рахманінова сильно

змінився: ускладнився і збагатився гармонічною мовою і фортепіанною фактурою, змінився і образно-емоційний лад і вибір текстів.

4. Здійснено аналіз, який дозволяє розглянути музично-художні образи камерно-вокальної творчості С.В. Рахманінова. Ці твори знаходять своє відображення у прагненні виразити те відчуття душевного відродження, примирення з життям, яке викликає в людині дихання весняного тепла і світла, завдання ж колористично-зображального плану має для композитора другорядне, підлегле значення.

5. На основі проведеного дослідження при ознайомленні з вітчизняними та зарубіжними виконавцями виявлено, що першою виконавицею романсів С.В. Рахманінова була дивовижна співачка Надія Іванівна Забела. Сучасні виконавці творчості С. Рахманінова мають широку географію. Виконують романси С. Рахманінова: Хибла Герзмава, Дмитро Хворостовський, Станіслав Мостовий, Дорліак, Георгій Віноградов, Олег Бошнякович та багато інших.

6. Визначено жанрові та стилістичні особливості вокальної творчості С.В. Рахманінова, роль засобів музичної виразності у створенні образу, на прикладі романсу «Бузок» можна зазначити, що у проаналізованому романсі С.В. Рахманінов виявив себе як митець який передає у музиці вірші Єк. Бекетової який сполучає любов до коханої жінки, яка поряд, але й до тої якої вже давно немає. «Бузок» - одна з найкоштовніших перлин рахманіновської лірики. Музика цього романсу відзначена винятковою природністю і простотою, чудовим злиттям ліричного почуття і образів природи, виражених за допомогою тонких музично-живописних елементів. Вся музична тканина романсу співуча, мелодійна. Спокійні, наспівні вокальні фрази невимушено ллються одна за одною. Виразна фігурація фортепіано асоціюється з уявленням про гойдання легким вітерцем листя. Відчуття спокою виникає і завдяки пентатонічним ладовим забарвленням.

Проведене дослідження дозволяє на якісно новому рівні вирішити проблему визначення жанрових та стилістичних особливостей вокальної

творчості С.В. Рахманінова, але не вирішує усі аспекти досліджуваної проблеми. Перспективи подальших наукових пошуків ми вбачаємо у виконанні наступного дослідження проблем визначення жанрових та стилістичних особливостей вокальної творчості видатного композитора С.В. Рахманінова.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверьянова О. Романсы Рахманинова как итог изучения жанра в творчестве русских композиторов // Вопросы музыкальной педагогики: Сб. ст. Вып. 3. Москва: Музыка, 1981. С. 70-96.
2. Автографы С.В. Рахманинова (публ. Е. Бортниковой // Вопросы музыкознания. Т.2. М., 1956.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
4. Асафьев Б. С. В. Рахманинов // Избранные труды. Т. 2. Москва: Изд-во АН СССР, 1954. С. 193-311.
5. Алексеев А. Д. С. В. Рахманинов. Жизнь и творческая деятельность Москва: 1954. С.32-65.
6. Апетян З. Романсы Рахманинова. Автореферат диссертации искусствоведения. Москва, 1947.
7. Бальмонт К. Избранное. Москва, 1989. // А. А. Овсянникова-Трель // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. – Харків: 2012. – Вип. 34. С. 111-122.
8. Беляев В. Рахманинов. Москва, 1924 // Дубровська Г. Літургічна символіка у російській музиці кінця XIX – початку XX століття: феномен С. В. Рахманінова: Автореф. дис. ... канд. мистецтв / Г. М. Дубровська. – Одеса, 2009. – 18 с.
9. Берков В. Рахманиновская гармония // Советская музыка. 1970. № 8.
10. Бершадская Т. О гармонии Рахманинова // Русская музыка на рубеже XX века. Москва - Ленинград, 1966.
11. Бонфельд М. Введение в музыкознание. Москва: Владос, 2001. 220 с.

12. Бонфельд М. М. Романсы Рахманинова: музыкально-поэтический синтаксис эпохи // Сергей Рахманинов: история и современность. Москва: Владос, 2001. 70 с.
13. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов (1873-1943). Москва: Сов. композитор, 1976. 645 с.
14. Брянцева В. Сергей Васильевич Рахманинов 2-е изд. Москва: Советский композитор, 1978. 680 с.
15. Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1956. 352 с.
16. Васина-Гроссман В. Мастера советского романса. Москва, 1980.
17. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Москва, 1972.
18. Васина-Гроссман В. О некоторых проблемах камерной и вокальной музыки рубежа XIX и XX веков // Музыка и современность. Вып.9. Москва, 1974.
19. Воспоминания о Рахманинове .Т. 1, 2. Москва, 1974.
20. Гнесин М.Ф. Статьи, воспоминания, материалы. Москва, 1961.
21. Гончаренко С. У. Український педагогічний енциклопедичний словник. Вид. 2-ге, доп. й вип. Рівне: Волинські обереги. 2011.552 с.
22. Гусева А. Неизвестные страницы вокального творчества С. Рахманинова. Москва, 1989. 24 с.
23. Долгополов Л. Поэмы блока и русская поэзия конца XIX- начала XX века. Москва, 1964.
24. Дубровська Г. Літургічна символіка у російській музиці кінця XIX – початку XX століття: феномен С. В. Рахманінова: Автореф. дис. канд. мистецтв. Одеса, 2009. 18 с.
25. Кандинский А. История русской музыки. Вторая половина XIX века. Москва, 1979. Т. 2. Кн. 2. С. 78–98.
26. Келдыш Ю. С. Рахманинов и его время. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР Москва: Музыка, 1993. С. 54-64.

27. Келдыш Ю. С. Рахманинов //Музыка XX века // кн.2. Москва: 1977. С. 12-21.
28. Конен В. К биографии Рахманинова //Этюды о зарубежной музыке. Москва, 1968.
29. Коган Г. Творческий облик Рахманинова //Вопросы пианизма. Москва, 1968.
30. Левая Т. Русская музыка XX века в художественном контексте эпохи. Москва, 1991.
31. Литературное наследие / Сост. З. Апетян. Т. 2. Москва: Музыка, 1980. 582 с.
32. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1967. С. 9-45.
33. Мазель Л. О лирической мелодике Рахманинова. Сб. статей и материалов. Москва-Ленинград, 1947.
34. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва: Музыка, 1967. 752 с.
35. Мазель Л., Цуккерман В. Проблемы анализа музыки // В. Цуккерман – музыкант, учёный, человек. Статьи. Воспоминания. Материалы. Москва: Композитор, 1994. 272 с.
36. Мирошникова Л. Некоторые особенности гармонии Рахманинова //Теоретические проблемы музыки XX века. Москва,1967.
37. Михайлов М.К. Русская музыкальная литература Москва: Музыка, 1977. - 256 с.
38. Никитина Е. Русская поэзия на рубеже двух эпох. Саратов. 1990.
39. Овсянникова-Трель А. А. Символистская поэтика в музыкальном воплощении С. Рахманинова (на примере романсов ор. 38) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків: 2012. Вип. 34. С. 111-122.

40. Орлова Е. Очерки по истории русской музыки. Москва, 1982. 125 с.
41. Рахманинов С. В. Вокализ для голоса с фортепиано. Первая редакция: Факсимиле / Ред. И. Бобыкина, Н. Савницкая. Москва, 1998.
42. Рахманинов С.В. Литературное наследие в 3-х томах. Москва: Музыка, 1978. С. 45-92.
43. Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему //ред. А Цукер. Ростов на Дону: Искусство, 1994. С. 61-67.
44. Русанова Н. Камерно-вокальное творчество С.В. Рахманинова. Поэтика жанра и Вопросы исполнительской интерпретации. Автореферат диссертации. Саратов.2004.
45. Рудик Т. Опус 38 С. В. Рахманинова как цикл стихотворений с музыкой // С. Рахманинов: на переломе столетий: сб. материалов. Харьков: Майдан, 2004. С. 205-214.
46. Русанова Н. Вклад С. В. Рахманинова в развитие русского классического романса. Вестник О.Г. Москва: 2012. Выпуск 1(137) С. 81-831.
47. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. Москва – Ленинград: Музыка, 1966. С. 65-110.
48. Скафтымова Л. Романсы Рахманинова ор. 38 (к проблеме стиля) // Стилиевые особенности русской музыки XIX – XX веков: Сб. науч. трудов. Ленинград: ЛОЛГК, 1983. С. 84-96.
49. Способин И.В. Музыкальная форма. Учебник. 6-е изд Москва: Музыка, 1980. 400 с.
50. Степанидина О. Проблемы взаимосвязи вокальной и фортепианной партий в русском романсе: Автор. дис. канд. искусствовед. Москва, 1984. 24 с.
51. Федоров В. Вокальный словарь. Режим доступа: <http://www.fedorov.ws/dic.html>.

52. Фіцула М. М. Педагогіка: навч. посібник. Київ: Академвидав. 2009. С. 129-131.
53. Федосова Э. П. Сергей Васильевич Рахманинов. Романсы op. 38 (проблемы цикла) Текст // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 412-421.
54. Федякин С. Р. Рахманинов. Москва: Молодая гвардия 2014. 478 с.
55. Фраёнова О. В. Рахманинов // Большая российская энциклопедия Москва: 2015. Т. 28. С. 267-270.
56. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург: Лань, 2001. 496 с.
57. Шагинян М. С. С. В. Рахманинов // Труды и дни. Москва, 1912. № 4-5. С. 97-114.
58. Юцевич Ю.Є. *Музика*. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 2009. 536 с.
59. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика розвитку співацького голосу: навч.-метод. посібник. Київ: ІЗМИ. 1998. 160 с.

ДОДАТКИ**Додаток А**

Портрет С. Рахманінова.
К. А. Сомова. Масло. 1936.

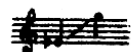
Додаток Б

Єкатерина Андріївна (заміжня Краснова)
письменниця, перкладач. 1880-і роки.



Врубель. Портрет артистки Забели-Врубель

СИРЕНЬ



Слова Ек. БЕКЕТОВОЙ

Ноты с сайта - www.notarhiv.ru

Соч. 21 №

Allegretto *sempre tranquillo*

По - ут - ру, на за - ре,

нар

poco ten.

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

mf cantabile *colla parte*

a tempo

- шать; и в ду - ши - сту - ю тень,

p *rall.* *ten. a tempo* *pp*

-НО, И ТО СЧАСТЬЕ В СИ-РЕ - НИ ЖИ - ВЕТ; НА ЗЕ - ЛЕ - НЫХ ВЕТ -

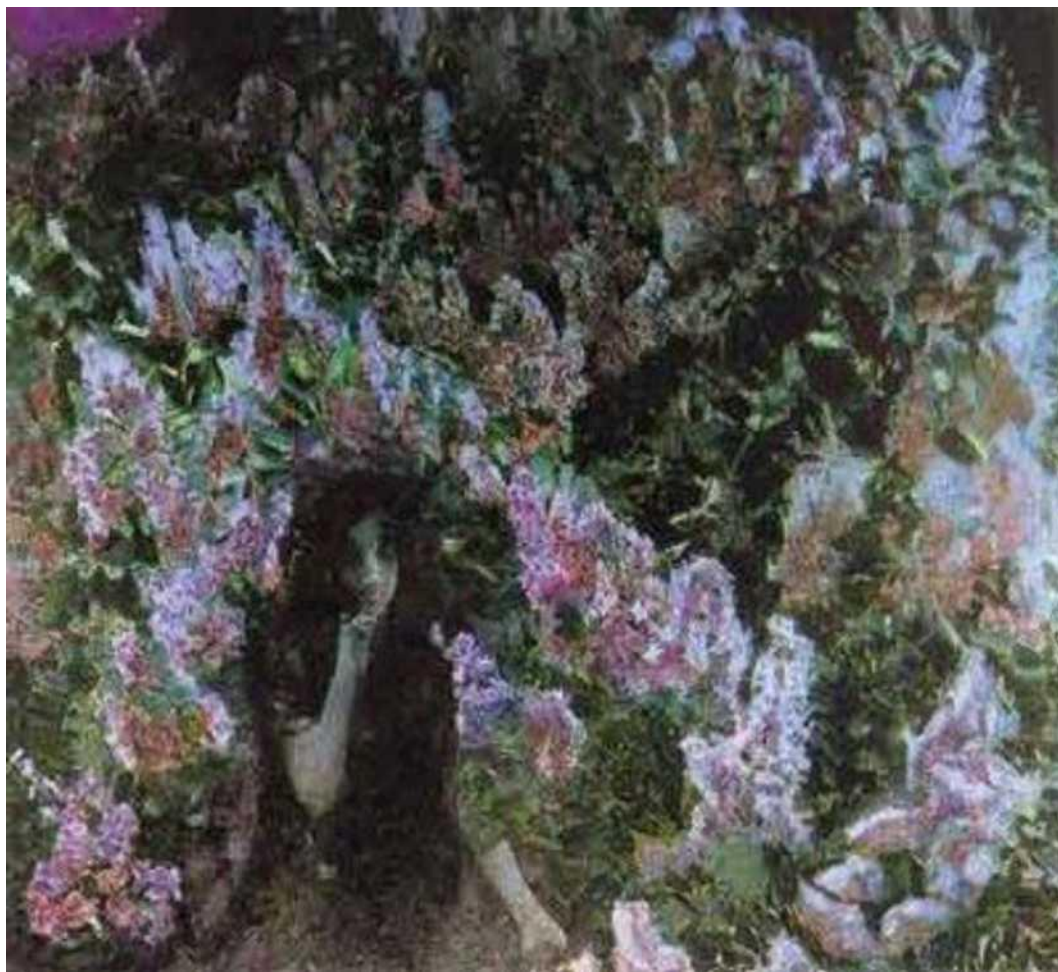
p colla parte *pp*

-ВЯХ, НА ДУ - ШИ - СТЫХ КИ - СТЫХ МО -

dim. *pp*

БЕД - НО - Е ОЧА - СТЬЕ ЦВЕ - ТЕТ.

dim. m. d. *m. d.* *pp*



М. Врубель. «Бузок». Олія. (1900 г.)