

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

Савкова Світлана Юріївна

Романсова лірика у творчості С.Рахманінова

Спеціальність 025 Музичне мистецтво
Галузь знань 02 культури і мистецтв
Кваліфікаційна робота
на здобуття кваліфікаційного ступеня бакалавр

Науковий керівник:
Бірюкова Л.А. _____
Кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри хорового диригування,
вокалу та методики музичного навчання
“ _____ ” _____ 2021 року
Виконавець: С.Ю.Савкова _____

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	7
1.1. Історія виникнення романсового жанру XIX – XX століть.....	7
1.2. Сильові особливості романсової лірики С. Рахманінова.....	14
1.3. Символізм у творчості С. Рахманінова	25
Висновки до розділу 1.....	31
РОЗДІЛ 2. ЖАНР ВОКАЛЬНОЇ МІНІАТЮРИ У ТВОРЧОСТІ	
С. РАХМАНІНОВА.....	32
2.1. Історія створення циклу романсів «Шість віршів для голосу та фортепіано» ор.38.....	32
2.2. Творча інтерпретація циклу романсів «Шість віршів для голосу та фортепіано» ор.38 С. Рахманінова вокалістами-виконавцями	40
2.3. Виконавський аналіз романсу С. Рахманінова «Вночі в саду у мене», ор.38 №1 (g-moll) на сл. А. Ісаакяна у перекладі О. Блока.....	48
Висновки до розділу 2.....	52
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	53
Список використаних джерел.....	56
Додатки.....	62

ВСТУП

Актуальність теми визначається тим, що романси С. Рахманінова на сьогодні часто виконуються сучасними вокалістами, які люблять та цінують вокальну музику. Вони є проявом іншої грані творчості С. Рахманінова – геніального композитора, піаніста, диригента.

У всесвітній музичній спадщині важливе місце належить романсу, одному з найдемократичніших жанрів, різноманітному і багатому за образністю і тематикою. Його поява пов'язана з початковим етапом формування всесвітньої класики. Уже в кінці XVIII століття виникає російська пісня – попередник жанру романсу, потім цілий ряд композиторів початку XIX століття звертаються до нього (М. Тітов, М. Виєльгорський, О. Жилін, Д. Кашин, В. Яковлєв). У цей ранній період становлення жанру кращі з них увібрали в себе народно-пісенні інтонації, що було обумовлено, перш за все, популярністю.

Особливий етап розвитку романсу пов'язаний з 20-30-ми роками XIX століття, коли на сцену виступає ряд великих майстрів цього жанру – М. Глінка, О. Варламов, О. Аляб'єв, О. Верстовський. Зростає технічний рівень вокальних творів. Формуються основні різновиди вокальної лірики: «російська пісня», елегія, балада.

Романси С. Рахманінова, завдяки поетичності, виразності, мелодійній красі, емоційній насиченості, яскравості образів завоювали виняткову популярність у виконавців і слухачів. Наявність романсів С. Рахманінова у програмі сучасного концерту є показником високої професійної майстерності вокаліста. Камерні співаки, як і раніше, прикрашають свій репертуар прекрасними вокальними творами С. Рахманінова – чудового композитора.

Прониклива лірика романсового жанру, краса мелодики, щира емоційність, глибока художня образність розкривається як у ліричних так і у драматичних творах, що поєднує вокальну творчість С. Рахманінова з видатними композиторами свого часу – П. Чайковським, М. Метнером, М. Мясковським,

О. Гречаніновим. Завдяки поетичній яскравості образів романси С. Рахманінова завоювали виняткову популярність у виконавців та слухачів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій фахівців-практиків виявив суттєве зростання інтересу до проблеми романсової лірики С. Рахманінова. Питанням дослідження творчості С. Рахманінова приділяли увагу Ю. Келдыш, В. Брянцева, В. Васіна-Гроссман. Окремим аспектам творчої спадщини С. Рахманінова присвячено статті Є. Ручьєвської, М. Бонфельда, Е. Федосової, стильові особливості останнього циклу романсів оп.38 розглядаються у працях Л. Скафтимової, Е. Дурандіної. Матеріали про вокальну творчість С. Рахманінова містяться у працях чудових українських критиків та музикантів О. Горовіца та П. Ріттера. Сьогодні великому композитору присвячують свої роботи музикознавці В. Кравець, Є. Кононова, Л. Трубнікова, театрознавець О. Чепалов, краєзнавці Є. Ніценко і В. Берлін.

Оцінюючи внесок С. Рахманінова у розвиток класичного романсу, слід зазначити виняткову різноманітність жанрових різновидів, серед яких особливою гранню виділяється вокальна лірика. Істотні ознаки цього жанру відкривають широкі можливості для вираження різноманітної гами людських почуттів у складному комплексі їх проявів.

Втім, незважаючи на наявність вказаних наукових напрацювань, проблематику, присвячену висвітленню романсової лірики С. Рахманінова, не можна вважати достатньо розробленою, нами було визначено наступну тему: «Романсова лірика у творчості С. Рахманінова».

Об'єкт дослідження – вокальна творчість видатного композитора С. Рахманінова.

Предмет дослідження – романсова лірика С. Рахманінова на прикладі романсу №1 «Вночі в саду у мене» з циклу «Шість віршів для голосу та фортепіано» оп.38.

Мета дослідження – проаналізувати та дослідити цикл романсів «Шість віршів для голосу та фортепіано» оп.38 С. Рахманінова і визначити особливості

жанру вокальної мініатюри на прикладі романсу №1 «Вночі в саду у мене» ор.38.

Об'єкт, предмет та мета дослідження дозволили визначити наступні **завдання:**

1. Охарактеризувати особливості виникнення та розвитку романсового жанру у ХІХ – ХХ століттях.

2. Визначити стильові особливості романсової лірики С. Рахманінова.

3. Обґрунтувати роль символізму вокальної творчості С. Рахманінова

4. Висвітлити історію створення циклу романсів «Шість віршів для голосу та фортепіано» ор.38.

5. Порівняти виконавську інтерпретацію циклу романсів «Шість віршів для голосу та фортепіано» ор.38.

6. Зробити виконавський аналіз романсу ор.38 «Вночі в саду у мене» ор.38 №1 (g-moll) на вірші А. Ісаакяна, в перекладі О. Блока.

Наукова новизна одержаних результатів дозволяє:

1) конкретизувати стильові особливості романсової лірики С. Рахманінова;

2) уточнити історію створення циклу романсів «Шість віршів для голосу та фортепіано» ор.38.

Практичне значення роботи розкривається на індивідуальних заняттях в класах сольного співу й концертмейстерського мистецтва у музичних школах та вищих навчальних закладах музичного мистецтва. Для можливості використання основних положень для подальшого дослідження, а також формування більш поглибленого уявлення про роль вокальної музики С. Рахманінова в контексті творчості композитора.

Апробація результатів та публікації.

Публікації. За темою кваліфікаційної роботи були опубліковані:

1. Бірюкова Л. А., Савкова С. Ю. «Теоретичні аспекти ладо-інтонаційних особливостей вокальної творчості С. Рахманінова» // Мистецькі пошуки: збірка наукових праць. Суми: ФОП Цьома С. П., 2021. Вип. 1 (13).С. 141-146.

2. Доповідь на III-й Міжнародній науково-практичній конференції з міжнародною участю «Ладо-інтонаційна особливість вокальних творів С. Рахманінова в аспекті організації навчального процесу» (24-25 березня 2021 р., м. Суми, Україна)

Структура й обсяг кваліфікаційної роботи. Робота складається із вступу, двох розділів, шести підрозділів, висновків до I та II розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (75 одиниць), додатків (8 одиниць). Основний текст роботи викладено на 55 сторінках. Загальний об'єм роботи – 86 сторінок.

Розділ 1 Теоретичні основи дослідження романсу, як музично-літературного жанру

1.1. Історія виникнення романсового жанру XIX – XX століть

Романс – це невеликий музичний твір, ліричного змісту, у виконанні голосом під інструментальний акомпанемент. Особливі якості, пов'язані з синтетичною природою (єднання музики та слова), демократичним за своєю сутністю жанром, високим ступенем художнього узагальнення, сприяли його широкому поширенню та розвитку. Він завжди був виразником почуттів і настроїв епохи, своєрідним відгуком на дух часу.

Романс зародився в кінці XI століття в Провансі разом із ліричною поезією трубадурів. В цей час романсе був невеликим лірико-епічним твором, в якому оповідання ведеться від першої особи. Остаточно жанр склався у XIV столітті в іспанському фольклорі, коли традиція іспанського героїчного епосу занепала, але його сюжети продовжували розроблятися в романсах – коротких лірико-епічних поемах, багато в чому схожих на північноєвропейські балади. Однак на відміну від балад *романсеро* часто виступали як продовження епіко-героїчної традиції. Образ героя іспанського *романсеро* також створювався за законами народного епосу. В їх основі покладені історичні події. Слід відзначити, що сюжетна лінія *романсеро* не суперечить історичним фактам, але відштовхується від них. Уже в середньовічних романсах ми маємо справу з процесом поетизації історії, що буде розвинене авторами лірико-епічних романсів більш пізніх епохах.

У XVIII столітті романс дістався до Франції і Німеччини. Найбільший вплив на розвиток романсу як музично-літературного жанру в Європі справила творчість поетів Йоганна Вольфганга Гете і Генріха Гейне, композиторів Франца Шуберта, Роберта Шумана, Жюля Масне і Шарля Гуно.

Так, наприклад, романси С. Рахманінова відрізняються від деяких якостей музики від Ф. Шуберта і Р. Шумана, від романтичної стилістики з її емоційною відкритістю, щирістю висловлювання, чуттєвістю, яку довго і успішно

культивували композитори-романтики трьох поколінь. Тому, починаючи з другої половини 1890-х років і до середини ХХ століття стиль С. Рахманінова багатьма сприймався з подивом, викликав стійке неприйняття, а нерідко і сумніви в істинності його композиторського таланту. С. Рахманінов сам був одним із тих, хто гостро відчував, що змінюється епоха і виявляється не доречна звична романтична манера; але при цьому він не готовий був прийняти сучасні йому стилі, які радикально модернізували його музичну мову. Неприйняття звичного, з одного боку, і неготовність до стильових новацій, з іншого, – такий психологічний фон рахманіновської кризи.

Одним з найважливіших критеріїв розвитку музичного мистецтва є його жанрова складова, яка багато в чому представляє художнє мислення своєї епохи. Жанрова палітра російської вокальної музики першої половини ХІХ століття сформувалася під впливом європейської культури. Європейське походження мали практично всі жанри, які існували в той час і претендували на включення в професійну пісенну традицію. При цьому деякі з них – балада, ноктюрн, елегія і, особливо, романс – адаптувалися в нове культурне середовище. Адаптація європейських жанрових структур припадає, головним чином, на першу чверть ХІХ століття. Цей процес не був простим копіюванням. Вітчизняні автори, в основному дилетанти, виконали роль посередників в діалозі російської та європейської культур. Саме в їхній творчості поступово склалася жанрова модель російського романсу. Спираючись на композиційні формули «romance française», використовуючи характерні фактурні рішення, а на ранньому етапі – і традиційне коло образів і настроїв, російські композитори змінили їх інтонаційне наповнення. Це сталося під впливом національної пісенної культури одночасно з впливом окремих рис італійського мелосу, а також через ускладнення формоутворення, гармонії, фактури інструментального супроводу, яке в Європі тих років сприймалося як прояв німецької музичної «вченості». Складна взаємодія різних джерел привела до формування інтонаційного комплексу, цілісного і пізнаваного.

Важливою особливістю вокальної культури слід визнати і національну «багатоукладність». Основні вектори іноземних впливів – французько-російський, італійсько-російський і німецько-російський – усвідомлювалися сучасниками, кожен з них володів певними характеристиками. Значення мали: мова, якою написаний текст, жанр твору, а також власне музичні параметри – тип мелодики, особливості її співвідношення з поетичним текстом, ритмічна організація музичної тканини, частково – гармонія і фактура. Французька, італійська та російська вокальна література були орієнтовані на вітчизняного меломана. Французька та італійська користувалися популярністю, головним чином, у придворно-аристократичному середовищі; російська мала більше число потенційних споживачів – від представників аристократії до широких демократичних кіл. Твори для співу німецькою мовою призначалися в основному для російських німців.

Італійський вплив також дуже істотний для концертної вокальної музики. Не отримавши поширення як різновид вокальної музики, вона вплинула на сформований у творчості М. Глінки тип «подвійної» оперної арії. Значних змін зазнав жанр вокального ноктюрну. Його інваріантної моделлю на початку століття була салонна двоголосна п'єса ліричного характеру для двох високих голосів з супроводом фортепіано. Італійська музична культура сприймалася, перш за все, як культура оперна і, ширше – вокальна. Починаючи з XVIII століття пріоритет італійської музики як еталону мелодійного, пісенного початку був безперечним. Незважаючи на те, що симпатії світської аудиторії на початку XIX століття змістилися в бік французької вокальної лірики, італійські жанри, як і раніше, становили значну частину репертуару, а кращими вчителями співу, як і всюди в Європі, вважалися італійці. Італійська діаспора музикантів була представлена композиторами, капельмейстерами, вчителями співу і численною групою оперних співаків. Традиція запрошувати на службу італійських маестро існувала в Європі кілька століть. Тому багато хто з них були спочатку орієнтовані на життя за межами батьківщини та асиміляцію в новому культурному просторі.

Кількість австрійських і німецьких музикантів, які зверталися до написання камерних вокальних творів, порівняно невелика. Їх твори на німецькі тексти були затребувані, головним чином, співвітчизниками, що проживали в Росії. Але деякі, найбільш талановиті (а також і найбільш щасливі) композитори змогли домогтися визнання в аристократичних колах. Маючи хорошу професійну підготовку, вони склали добротну музику в рамках французької та італійської традиції (романси В. Теппера і Ф. Бёма, канцонети Л. Бергера й І.В. Геслера). Майже всі німецькі і австрійські композитори, проживши якийсь час в Росії, починали писати романси, пісні, балади на російські тексти. Відомі випадки, коли їх «російські» вокальні твори забезпечені німецьким підрядником, або створювалися на німецькі переклади віршів російських поетів (твори Б.Т. Брейткопфа, Л.В. Маурера). існують приклади аматорської музичної творчості німців (професор Г. Фішер де Вальдгейм, І.Ф. Броунгольц).

Романс – це жанр, що зіграв виняткову роль в розвитку світової музичної культури. До початку XIX століття у світовій культурі паралельно співіснують два різновиди жанру романсу, що відсилають нас до іспанської та французької національних традицій і у своїй єдності представляють ту унікальну жанрову модифікацію романсу, яку можна визначити як *літературний романс*. Хоча в кінці XVIII - першому десятилітті XIX століття дві лінії розвитку романсу ще можуть бути осмислені як самостійні. У народній поезії, в музиці, а також при стилізації фольклорних текстів, навпаки, переважало звернення до французької традиції - *сентиментальний романс*. В області високої поезії переважає тенденція зближення романсу з епічними (казка) і лірико-епічними жанрами (балада, билина). Отже, на перший план виходить сюжетність тексту, підкреслюється незвичайність подій (чудовий, казковий початок), в центрі оповідання заходиться культурний герой (богатыр, лицар, чарівник). При цьому слід зазначити, що в сучасному літературознавстві намітилася тенденція не виділяти епічний романс як самостійний жанр.

Літературний (епічний) романс кінця XVIII - початку XIX століття близький до історичного романсу в зображенні історичної події. Хоча літературний романс і передбачає історичну конкретність ситуації, в ньому відбувається романізація історії, коли історична подія стає відправною точкою розгортання розповіді, але на перший план виходить подія приватного життя героїв. Як поетична структура, яка не віддільна від музичного мистецтва, романс складався в умовах побутового музикування. Спочатку назву «романс» носили вокальні твори, написані на французький текст і це було обов'язковою умовою навіть для російських композиторів. Романси ж із текстом російською мовою називалися «російськими піснями». Протягом XVIII століття романс був соціально-естетичним явищем – дворянство часто проводило час за музикуванням, наслідуючи європейський «стиль побутової поведінки» (Ю. Лотман). Романс аж до 1790-х років не був самостійним літературним жанром. Цим, найімовірніше, і пояснюється тривала відсутність терміну жанру, що існував на той час.

У літературознавстві ще з часів В. Г. Белінського, у відомій статті «Поділ поезії на роди і види» (1841р.) констатувалося: «Жуковський познайомив нас своїми перекладами з цим родом ліричної поезії», усталене уявлення про те, що жанр романсу (а так само і термін) виник в російській ліриці тільки на початку XIX століття. Насправді романс з'явився в Росії задовго до В. А. Жуковського. Як цілком автономний і популярний ліричний жанр він затвердився вже до кінця XVIII століття, коли в поезії російського сентименталізму відбувалося «набуття психологічного аналізу, відкриття конкретної мінливої душі, яка відчуває, страждає». Тоді ж в російській словесності набув поширення запозичений з арсеналу західноєвропейської поезії термін «романс». Чи не першим з російських пісенних авторів його вжив у своєму зібранні творів (1793 р.) Г. А. Хованський у якості жанрового підзаголовка віршу «Струмок»[65]. У 1792 році в сатиричному журналі «Глядач» з назвою «Романс» була надрукована віршована пародія О. І. Клуші на «Менальк мой без подружки...». Вочевидь, що позначення «романс» в назві пародії мало бути

застосоване до тексту, що зображує традиційні зразки пісенно-романсної лірики, і лише тоді, коли пародійна версія добре сприймалася читачем як сигнал оригіналу, що пародіюють. Сам факт пародіювання романсу підтверджує, що історія жанру в Росії реально почалася на багато раніше, ніж відбулося засвоєння іншомовного терміну.

В результаті громадського та культурного перелому, що стався в петровську епоху, у XVIII столітті відбувається переорієнтація російської літератури з південнослов'янських традицій на західноєвропейські. Одним з жанрів, що закріпилися в світовій культурі в цю епоху, став романс – поетичний текст ліричного змісту французькою мовою, написаний в куплетній формі. (М. Попов «Ты несчастный добрый молодець...», О. Мерзляков «Среди долины ровныя...»). Однак, потрапивши на сприятливий ґрунт розквіту російської поезії, французький романс («romance française») став швидко поширюватися, вбираючи у себе не тільки характерні риси російської культури, але й сентиментальну естетику, що панувала в літературі наприкінці XVIII століття, породивши ще одну модифікацію – так званий *сентиментальний романс*.

За класифікацією М. Петровського, в основу якої покладено характер емоційності, *сентиментальний* або *ліричний* романс, поряд з міщанським, циганським і жорстоким романсом, є одним з різновидів міського романсу побутового романсу, що характеризується фольклорними і літературними формами побутування в міському середовищі. Але це тільки одна з можливих точок зору. Так, С. Яницька у своїй праці «Романс в літературі XVIII століття» визначає сентиментальний романс як один з етапів розвитку літературного романсу, пов'язаний з епохою сентименталізму[71].

Літературному романсу характерні наступні особливості:

– сюжетність літературного тексту (оскільки лірична складова домінує над епічною, під сюжетом можна мати на увазі не стільки наявність події, але й розвиток романсної ситуації на тлі розгортання ліричного почуття);

- змістова наповненість (розповідь про подію, яка розкривається фрагментарно, або за причинно-наслідковими зв'язками);
- наявність романсної ситуації (роздільне переживання єдності, підпорядковує суб'єктну організацію літературного романсу);
- побудова музичного та літературного тексту (музично-літературний односторонній діалог – розповідь найчастіше ведеться від першої особи та звернена до відсутнього).
- яскравий мелодизм.

Літературний романс кінця XVIII - початку XIX століть має лірико-епічну природу. Суб'єктивна організація тексту підпорядковує собі романсову ситуацію та зміст, і саме її можна позначити як домінанту цієї жанрової модифікації.

Деякі пісні не можна назвати романсами, але всякий романс можна назвати піснею про кохання. Безумовно, залишаються стилістичні рамки: романс, повинен містити конкретну людську драму. Тут можна говорити про ліричного героя, про сюжет; пісня ж – може бути майже невизначеною. У пісні є право бути самостійною від героя, від автора. Виконавець наповнює пісню самим різноманітним змістом: вона може зазвучати і тугою, і щастям, і безвихіддю, і вселенської радістю. *Ліричний романс* – підпорядкований правилу: необхідно розповісти історію людини, що співає романс, ототожнюючи себе героєм.

Жанр саме «російського романсу» склався на початку XIX століття, який захопив вітчизняний музичний світ романтизму. Найбільш відомі романси того періоду належали Олександрю Аляб'єву та Олександрю Варламову. Багато прекрасних романсів створили українські композитори. Це П. Сокальський і М. Лисенко, К. Стеценко і Я. Степовой, С. Людкевич і Л. Ревуцький. Не можна не відмітити вагомий внесок зарубіжних композиторів, які писали у цьому жанрі – Й. Брамс, Е. Гріг, Г. Вольфа. Однак «список» творців романсів не вичерпується тільки цими іменами. існує величезна кількість композиторів, що створили музично-культурний «ґрунт», на якому «зросли» великі твори і які підготували слухацьке сприйняття до розуміння шедеврів. Законне місце

романс зайняв у творчості найвідоміших російських композиторів – Михайла Глінки, Миколи Римського-Корсакова, Петра Чайковського та інших.

Треба зазначити, що жанр романсу займає значне місце і в творчості С. Рахманінова. Цікавим є той факт, що романси створювалися ним весь час паралельно із творами для фортепіано. Відповідно, таке зіткнення, не могло не породити певної взаємодії між ними, вираженого в спільності образних сфер, схожості стилістичних прийомів. У той же час, не можна не відзначити, що в кожному з жанрів розкриваються специфічні риси, властиві тільки йому. В результаті, твори цих жанрів, доповнюючи один одного, в цілому дозволяють побачити широку панораму творчих пошуків композитора. Саме цим можна визначити масштабність, розмах і значимість вокальних творів С. Рахманінова, які так властиві його фортепіанним творам: піаністичною різноманітною пристрасною, і досить складною фактурою, патетикою, концертністю.

Таким чином, можна зауважити, що формування ліричного романсу завершується тільки в першій половині XIX століття і тісно пов'язане із художньою практикою епохи романтизму. Романс перетворюється у відкрите, дуже яскраве і переконливе висловлювання. Історія класичного романсу свідчить про інтенсивний розвиток цього жанру протягом великого періоду, про багатство та різноманітність композиторів, що творили в цьому жанрі.

1.2. Сильові особливості романсової музики С. Рахманінова

Вершиною вокального жанру безумовно є романси С. Рахманінова, що стали душевною сповіддю російського композитора. Невипадково, після еміграції, опинившись у чужому для себе світі, композитор відмовляється від цього сповідального жанру. Діапазон цих творів надзвичайно широкий – від захопленого оспівування життя до трагічного його сприйняття. У вокальній творчості особливо яскраво проявилася еволюція стилю С. Рахманінова.

Стиль (від лат. *stylus*, первісно — «паличка для письма», «стиль») — категорія формальна, що відзначає спільність пластичної мови та художньої форми. У словнику-довіднику «*стиль*» — це характерний вид, різновид чого-небудь, що виражається в якихось особливих ознаках, властивостях художнього оформлення [69].

Музичний стиль — сукупність засобів та прийомів виразності, образної системи, характерних для епохи, напрямку, а також для окремо взятого музиканта — композитора або виконавця. Нерозривно пов'язаний *музичний стиль* із тією історико-культурною атмосферою, в якій він продовжував формуватися, змінюватися.

Стиль композитора — це не застигле поняття. У міру формування його власного почерку, надбання їм творчої зрілості, вимальовується його власний стиль. Відрізняється вокальний *стиль* композитора з'єднанням плавної широко, вільно лунаючої мелодії з чуйною піднесеною промовою. На відміну від П. Чайковського, у якого декламаційність пов'язана з кульмінаційними точками в романсах, у С. Рахманінова, найчастіше саме з декламації починається мелодійна лінія. Досить тісно на них впливають наступні типи інтонування: промовляння (речитатив) і епізоди, що протягуються. Відчуття форми, властиве С. Рахманінову в його фортепіанних творах, далось взнаки і в напруженій динаміці його романсів. Вони відрізняються особливими драматичними кульмінаціями, в яких із незвичайною силою розкривається внутрішнє психологічне протистояння, головна думка твору.

Нерідко композитор застосовує так звані «тихі» кульмінації (високі звуки на ніжному *pianissimo*). Завдяки цьому композитор висловлює свої найпотаємніші думки почуття. Це справляє на слухача незабутнє мистецьке враження. Найбільш яскравим засобом досягнення емоційного напруження романсу є і використання контрастної динаміки. Особливе значення композитор надає постлюдям. Вони грають завершальну роль в романсі,

доводячи музичний розвиток до логічного завершення. Дуже часто саме в постлюдії знаходиться головна кульмінація романсу.

Для С. Рахманінова характерне тяжіння до складних форм: двочастинної та тричастинної. Простих вокальних форм практично немає. Але досить часто композитор звертається і до строфічних форм, а також є приклади й наскрізного розвитку.

Для романсової лірики С. Рахманінова характерні також способи втілення образів мови через ритміку й метрику розмовної мови в інтонаційному ладі. Не прагнучи буквально відобразити мовний ритм у мелодії, С. Рахманінов загострює увагу на характерних жанрових рисах кожного типу мовлення та знаходить адекватні способи втілення мовної інтонації в музиці.

У своїх романсах С. Рахманінов звертає увагу на семантичну функціональність метра. Відображення елементів мови в романсах С. Рахманінова нерозривно пов'язано з особливостями авторського прочитання словесного першоджерела, який є, як правило, ліричним віршем. Втілення поетичного тексту у С. Рахманінова ніколи не зводилося до того, щоб «звук прямо виражав слово». Проте, композитора привертають ті тексти, в яких імітується розмовна мова. А тому для своїх романсів Рахманінов вибирає «говорний» (Б. Ейхенбаум) тип вірша, який передбачає тенденцію до прозаїзації поетичного тексту. Це проявляється в переломленні загальних закономірностей мовної інтонації у мелодиці вокального тексту – нерегулярності метра і зміни ритмічного малюнка. «Мовний» ритм в романсах дозволяє досягти майже абсолютного злиття мовної інтонації та музики.

Змістовне значення теситури і тембру вокальних партій в романсах С. Рахманінова викликає особливі відчуття і асоціації, надає музичній думці різних відтінків та змісту, необхідних для характеристик образів, психологічних станів дійових осіб і ситуацій. Семантика тембро-образів постійно змінюється в залежності від образного поля літературного першоджерела.

Крім штрихів, ритму, динаміки в моделюванні образів мови «розмовляючого» [41] персонажа, беруть участь дихання і паузи, які переривають перебіг музичної мови: почастішання пульсації музичних фраз природно асоціюється з емоційним збудженням.

Проаналізуємо *особливості романсової лірики С. Рахманінова*.

Композитор розглядав жанр романсу як вираз ліричних почуттів і драматичних настроїв. Епічні, жанрово-побутові, комедійні образи у нього майже не зустрічаються. В романсах С. Рахманінова розкривається психологічний стан людини. Якщо порівнювати композитора з художниками, то С. Рахманінов є, найбільш близьким до А. Чехова та І. Левітана.

У змістовному наповненні романсового жанру у вокальному доробку композитора переважають лірико-драматичні романси, пов'язані із загальною схильністю композитора до драматичної тематизації. Драматична лінія в романсах формується поступово, розвиваючись від зовнішнього, мелодраматичного втілення образів до глибокого драматизму, а часом і до трагізму. Характер поетичного ладу і загальна спрямованість віршів вплинули на *музичну мову* С. Рахманінова і сприяли появі в них складної інтонаційної та ладо-гармонічної мови, яка виразилася у переважанні вишуканої декламаційності, деякій приглушеній емоційності. *Мелодика* стає більш деталізованою, внутрішньо більш напруженою. Переважним типом розвитку стає *мікротематизм*. Істотно зростає роль гармонії, відбувається ускладнення терцових структур акордів, проте при цьому руйнується, нівелюється їх функціональний сенс, виникає біфункціональність акордів. Це сприяє появі в музиці С. Рахманінова імпресіоністичних рис.

Однією з характерних стильових особливостей романсів С. Рахманінова є *яскравий мелодизм*. Після стрімкого зльоту мелодія ніби застигає на досягнутому рівні, незмінно повертаючись до одного звуку, або повільно, повертається до вихідної висоти. Мелодії С. Рахманінова за ритмічним малюнком, будовою, типом розгортання надзвичайно різноманітні. Б. Астаф'єв підкреслює: «тут і широка співуча мелодія за типом «хвилі» з підйомом і

спадом, і енергійні, сповнені внутрішньої напруги мелодії-злети, з яскравими кульмінаціями та довгими спусками - істаіваннями; і своєрідні мелодії - «стояння», з повільним захопленням - підйомом сусідніх звуків. «Аналіз внутрішніх емоційних станів» призводить до нового типу мелодики з більш індивідуальним інтонаційним ладом. Цей же аналіз приводив С. Рахманінова до трактування емоційно-поглиблених образів. Нову лінію у творчості С. Рахманінова можна умовно визначити як російський імпресіонізм» [4, с.56].

Нові типи мелодики пов'язані з центральним і пізнім періодами творчості композитора. Вони обумовлені ідейно-образною еволюцією його мислення, що поступово йде від лірико-споглядальної або лірико-пафосної сфери до переваги драматичного, трагічного початку. Таким чином, виникає тематизм, пов'язаний із побудовою мелодичної тканини, де «ціле складається з найдрібніших осередків, що становлять складні послідовності, єдність яких нелегко усвідомити ..., хоча формальні ознаки єдності можна завжди відшукати». Це явище згодом отримало назву «*мікротематизм*» [55]. Поєднання різних типів мелодики знаходило у С. Рахманінова конкретне і точне втілення, в залежності від обраного способу, жанру. Композитор використовує нові ладо-інтонаційні елементи, «осучаснює» і оновлює свою мелодіку. Він залишається схожим на самого себе саме за рахунок глибокого художнього відбору та культивування інтонаційної мови мелодики різних типів. В кожному конкретному випадку С. Рахманінов органічно пов'язує їх з образно емоційною стороною твору. Принципи будови та розвитку, ладо-інтонаційна сторона, а також метро-ритмічна організація, на мій погляд, є контрастними, що обумовлено ідейно-образною концепцією творів.

Інша сторона стилю вокальної музики С. Рахманінова – це *надзвичайно енергійний, гнучкий, примхливий ритм*. Вважають, що «*ритм*» – найважливіший засіб виразності С. Рахманінова. Про значення ритмічного початку в музиці композитора дуже образно і точно сказав Б. Астаф'єв: «Ритм, корінь в музиці, передавався виконавцю, як її кровообіг, пульсація, бо рахманіновська музика

ніяк не існує тільки архітектонічно: тільки в наскрізь ритмічному організаційному виконанні вона перестає бути уявною, рихлою» [4].

Стильовою особливістю рахманіновської романсової лірики є ритм із використанням *tempo rubato*, що додає особливу виразність творам композитора. Авторські ремарки у кожному конкретному випадку диктуються характером образу, закономірністю розвитку мелодійної лінії, рухом гармоній, особливостями фактури. Треба зазначити те, що С. Рахманінов широко використовує ритмічні зупинки, що підкреслюють цезури між окремими побудовами, короткочасні стиснення, почастищення ритмічної пульсації при підходах до кульмінацій.

Гармонічна мова С. Рахманінова грала часто визначальну роль, композитор увібрав і розвинув досить складну гармонійну мову своїх попередників і зумів сказати своє нове і яскраве слово в цій галузі. Слід підкреслити, що період створення останнього опусу романсів С. Рахманінов слідує за останніми операми М. Римського-Корсакова, О. Скрибіна, С. Прокоф'єва. Іншими словами, романси ор.38 були створені на складному і різноманітному за напрямками і конкретним засобам виразності роздоріжжі. При всій складності і різноманітті гармонійних засобів виявляється можливим розмежувати їх на сфери, пов'язані з системами діатоніки, хроматики і виділити ряд спеціальних прийомів, пов'язаних з трактуванням ладу, функцій і голосоведіння. Романтична гармонія С. Рахманінова – складний сплав вітчизняної музики (в першу чергу пов'язаний з П. Чайковським) і творчих досягнень в області гармонії Е. Гріга, Ф. Ліста та інших західноєвропейських композиторів. У зв'язку з цим, у Рахманінова хроматична система і система мажоро-мінору постають значно збагаченими і ускладненими. Важливо відзначити особливе поєднання їх з діатонікою, що стало нормою, для багатьох творів С. Рахманінова. Інтерес представляє самотність застосування засобів *діатоніки* російськими композиторами й у сфері *акордіки* (звідси і особливість подачі ладу) і, особливо, у сфері функціональних співвідношень, що визначається особливостями народної піснетворчості. Ці засоби на перших

порах ускладнюють і «розфарбовують» *діатоніку* (вільна змінність натуральних і гармонійних увідних тонів, явні гармонійні відхилення через побічні домінантові малі нонакорди, домінантсептакорд із секстою). З часом визначилися індивідуальні прикмети *рахманіновської гармонії*: це і сповільненість функціонального руху, і досить тривале перебування в одній тональності, і відсутність, або ослабленість тяжіння. Велика кількість складних багатотерцових утворень, нон- і ундецимакордів створюють виразне звучання. Використання пентатоніки й трихордів підтверджують взаємозв'язок із народною музикою. Поліфонічна насиченість та звукова тканина романсів споріднює їх з *пісенним початком*.

У гармонійній, як і в мелодійній мові 38 опусу яскраво і переконливо видно еволюцію стилю композитора. У ньому можуть бути знайдені та відзначені всі основні гармонійні прийоми від широкого і своєрідного трактування ладу до стильових, особливих гармонійних комплексів, акордів. Загальний гармонійний лад музики романсів відрізняється відточеністю і цілеспрямованістю, прямим зв'язком із змістовними та емоційними сторонами, більшою, іноді самодостатньою значимістю даного засобу музичної виразності.

Цей тип образності та його прояв в гармонії змушує думати про певні *імпресіоністичні риси*, властиві циклу пізнього циклу романсів С. Рахманінова. Але у С. Рахманінова, порівняно із імпресіоністами західноєвропейської музики, образ дається в його незмінній однозначності, – в його тонкому психологічному розгортанні. Статиці оригінальної зовнішньої замальовки тут протиставляється глибинне емоціоналізоване «споглядання» образу в його внутрішній, прихованій сфері. У композиторів-імпресіоністів західної Європи діатоніка – засіб фарбування, тону, колориту, у С. Рахманінова – це засіб виявлення душевного стану, почуття, психологізації. Найбільш яскраво це явище в останньому циклі проявилось у романсі «Сон» на слова Ф. Сологуба. У розгортанні ідейно-змістовної основи визначальну роль грає гармонія. Становленню образу відповідає утвердження головної тональності Des-dur. Тут

є глибоке драматургічне трактування основної стійкої функції лада, покликаної стверджувати пасивно-споглядальний образ романсу. (Див. *Додаток Д*)

Діатоніка С. Рахманінова є органічним елементом його мови, вона широко використовується в ладово-гармонійній сфері, витоки її майже завжди лежать у мелодиці. Використання пентатоніки у мелодіях та оборотах ряду його інструментальних і вокальних творів відповідно призводить до використання діатоніки при гармонійному оформленні мелодики такого типу.

Різноманітна і еволюційна в романсах ор.38 і *хроматична система*. Загостреність, напруженість, підкресленість зрушень, зсувів і співвідношень – настільки ж властиві гармонійній мові С. Рахманінова, як і діатоніка. У романсовій ліриці 38 опусу спостерігається часте тяжіння до гостро дисонуючих, «колючих» гармонійних комплексів, складних, незвичних функціональних послідовностей, надзвичайно широкого трактування ладу із включенням у його акордову сферу нових внутрішньо-ладових гармонійних комплексів. Така еволюція засобів ускладнення ладо-тональних систем не привела до втрати ясності ладо-функціональної основи. У гармонійній мові С. Рахманінова ці засоби ніколи не мали самодостатнього значення, ніколи не приводили до розпаду ладової основи, а лише сприяли її широкому і завжди художньо виправданому розвитку.

Складні гармонійні комплекси нерідко застосовуються С. Рахманіновим для підкреслення *кульмінацій*. Тут можна відзначити виникнення акордів терцової структури, часто альтерованої. Так, в кульмінації романсу «Вночі в саду у мене». (Див. *Додаток А*), С. Рахманінов використовує увідний зменшений терцдецимаккорд домінанти зі зниженою терцією. Вся кульмінація «Щуролова» проведена на основі «рахманіновської» гармонії (увідний зменшений септакорд зі зменшеною квартою), ускладнений, до того ж, домінантовий органомним пунктом. (Див. *Додаток Г*) Альтерована субдомінанта (секундакорд II ступеню з підвищеною терцією) оформляє кульмінацію романсу «До неї». (Див. *Додаток Б*).

Можна констатувати, що гармонії ускладнених систем застосовуються композитором в найбільш дієвих, кульмінаційних центрах, що вони пов'язані з моментами найбільш активного розгортання музичного матеріалу. Важливо також зазначити, що ці прийоми – різноманітні. Засоби діатоніки та ускладнених систем гармонійної мови у С. Рахманінова не роз'єднані, а взаємопов'язані. Ця взаємодія, в значній мірі, обумовлює яскравість, контрастність образів, виразність музичної мови, динамічність пульсу рахманіновської музики.

В області *формоутворення* під впливом поезії спостерігається подолання куплетності, строфічної структури поетичного тексту. Структурі романсів опусу 38, співвідношенню її частин і принципів розгортання у С. Рахманінова притаманний також цілий ряд закономірностей, що мають свої традиції і у попередній романсній творчості. Загалом, Рахманінов розширює форму романсу, робить її більш об'ємною, більш контрастною і ясно трактує частини, що складаються у ціле.

Це не означає, що всі романси однаково великі за масштабом. Зустрічаються і невеликі за протяжністю. За типом формоутворення романси С. Рахманінова досить різноманітні: зустрічаються і тричастинні, строфічні, рондоподібні, двочастинні, переважно безрепрізні контрастні та розвиваючі форми. Принципи трактування двочастинної форми, що склалися у ранній творчості С. Рахманінова, вельми помітні й у останніх романсах. Дійсно, із шести романсів ор.38 три - «Вночі в саду у мене», «Сон» і «Ау!» мають двочастинну безрепрізну форму.

Дещо складніша форма в останньому романсі циклу – «Ау!». Двочастинність його визначається наступними елементами змісту: ніжним закликком героя до світлого, ідеального образу і наступаючої потім тривоги, що закінчується безнадійним покликком: «Ау!». Але в цю природну двочастинність вклинюється як елемент контрасту, що ускладнює концепцію романсу, а заодно і його форму, тричастинна структура другого розділу, репрізність якого

обумовлена затвердженням наростання тривоги і звершенням факту неможливості досягти бажаного. (Див. *Додаток Е*).

«Маргаритки» і «Щуролов» мають в основі своїй тричастинну структуру, більш чітко виражену в першому романсі і більш складну у другому. Загальний світлий колорит «Маргариток», явне зіставлення принади квітів з красою дівчат дали природну репризність, що затвердила паралелізм головних образів. Скорочення репризи (друга половина третьої строфи) пов'язана з тим, що саме в цій частині тексту проводиться паралелізм образів. (Див. *Додаток В*).

«Щуролов» – своєрідне скерцо зі складним, підтекстовим змістом, найбільш широкий за масштабами і найбільш складний за структурою. Тричастинність тут складається так само у зв'язку зі смисловою стороною тексту. Але вся форма, особливо репризність, визначаються, на наш погляд, саме підтекстом романсу і обумовлені усіма особливостями способу та його подачі поетом і композитором. (Див. *Додаток Г*). Форму романсу «До неї» можна визначити як строфічну із рефреном. Мабуть, наявність рефрену, найбільш важливого в змісті романсу і послужило причиною виникнення строфічної форми. (Див. *Додаток Б*). Таким чином, формоутворення вирішує, підкреслює, доводить зміст поетичного першоджерела.

Основна увага композитора зосереджена не тільки на вокальній партії, але і на дуже розвиненому *фортепіанному супроводі*. Незвичне співвідношення між вокальної та фортепіанної партіями – це чудова знахідка композитора, в якій закладений глибокий психологічний сенс: основна тема в більшості випадків доручена фортепіано, вокальна ж партія звучить, як своєрідний підголосок, що вторить інструменту. Таке чудове, оригінальне втілення взаємовідношення вокального та фортепіанного початку сприяє створенню високохудожнього твору великого майстра. Різноманітна тематика романсів, своєрідний розвиток цього жанру у С. Рахманінова, виражений у поєднанні музики, поетичного тексту та іншими складовими, дозволяють говорити про серйозні можливості для загальнокультурного розвитку та навчання цьому високому мистецтву молодого покоління.

Однією з особливостей рахманіновського стилю його романсів є різноманітний фортепіанний супровід. Не можна сказати, що це просто акомпанемент, це – абсолютно рівнозначна партія, ніж вокальний рядок, часто більш значуща для передачі настрою. Тенденція підвищення значущості фортепіано в дуеті фортепіано-вокал спостерігається і у деяких зарубіжних композиторів, що дозволяє зробити акцент не на «чистій» вокальності, а на взаємозв'язку поетичного тексту і фортепіанної партії. Наприклад, у Гуго Вольфа є «Вірші Меріке» (53 пісні, 1888р.), «Вірші Ейхендорфа» (20 пісень, 1880-1888рр.), «Вірші Гете» (51 пісня, 1888-1889рр.). Деякі прийоми розвитку і побудови цілісного твору (особливо у ранніх опусах романсів) запозичені С. Рахманіновим у П. Чайковського. Це розбіжність вокальних і фортепіанних кульмінацій, поступове ущільнення фактури. Зростання самотійності ролі фортепіанної партії супроводжуються ускладненням фактури, використанням зустрічних ритмів і вільних метрів (іноді навіть не виставляється розмір).

Таким чином, в романсах С. Рахманінова камерність поступається місцем концертності. Про це згадує М. Римський-Корсаков: «Загалом це – не камерна музика, не камерний стиль. Частина романсів – салонного складу, інші – прекрасна вокальна музика концертного плану для великої зали, для широкого кола слухачів. Лише деякі романси відзначені справжньою камерністю. Акомпанемент багатьох романсів занадто складний у піаністичному відношенні, вимагає від виконавця мало не віртуозних даних. Трапляється навіть, що саме у фортепіанній партії, а не в голосі зосереджений основний зміст і художній інтерес романсу, так що виходить власне п'єса для фортепіано за участю співу» [15, с.350].

Романси С. Рахманінова для історії всесвітньої музики стали за багатьма параметрами дійсно новаторськими. Основні елементи музичної мови романсової лірики С. Рахманінова, зокрема 38 опусу, – мелодія, гармонія, а також принципи формоутворення обумовили складні, своєрідні особливості високохудожнього стилю композитора, який розвинувся в результаті еволюції його творчості, що увібрав і відбив основні віяння сучасності .

1.3. Символізм у творчості С. Рахманінова

Одним з найяскравіших явищ художньої культури Срібного століття з'явився *символізм*.

У символізмі – слово, зображення, колір, будь-яка конкретика, що втрачає свій інформаційний зміст, проте, багаторазово зростає приховане значення, що перетворює їх в таємниче визначення. У літературі символізм зародився в жанрі поезії, де ритм мови та її фонетика мають не менше значення, а ніж зміст. Засновниками символізму стали французькі поети Поль Верлен і Стефан Малларме. Однак, театр, як найбільш соціально чуйний вид мистецтва, теж не залишився осторонь. «Ідеальним» видом символічного мистецтва можна назвати музику, позбавлену будь-якої конкретики.

Символізм виник у Франції в 1870-1880-х роках і досяг найбільшого розвитку на рубежі XIX - XX століть, перш за все в самій Франції, а також у Німеччині, Бельгії та Росії. Символісти радикально змінили не тільки зміст і форми в різних видах мистецтва, але й саме ставлення до змісту художньої та музичної творчості. Увесь світ в розумінні символістів спілкувався таємною мовою символів; вони прагнули шукати в словах і речах, насамперед, знаки чогось іншого. Символ в їх теорії і практиці прагне до захоплення всіх речей і явищ: в символістській свідомості світ сприймається як суцільний «ліс відповідностей» (згідно поетичній формулі Шарля Бодлера); всюди вгадується натяк, звідусіль варто чекати чудових звісток. Зрозуміло, багато модерністів наступного покоління, які намагалися подолати своїх попередників, повставали проти всевладдя символу: «Образи випотрошені, як опудала, і набиті чужим змістом, – обурювався О. Мандельштам. – Троянда киває на дівчину, дівчина на троянду. Ніхто не хоче бути самим собою» [7, с.10].

Поетика символізму проголошувала «я» поета як єдине джерело сприйняття і пізнання світу: реальність переломлювалася через душу та емоції суб'єкта. Звідси – відома тяга символістів до музики і живопису як вищих форм мистецтва, в основі яких лежить інтуїтивне пізнання світу. Творча уява необхідна вже для того, щоб усвідомити основну одиницю художнього

вираження, що прийшла на зміну художньому образу – *символ*. У своєму знаменитому маніфесті символістів Ж. Мореас писав: «Символістська поезія шукає способу одягнути ідею у чуттєву форму, яка не була б самодостатньою, але при цьому, служачи вислову Ідеї, зберігала б свою індивідуальність. Подібна чуттєва форма, якою наділяється Ідея, – символ» [7, с.10].

Принципова відмінність *символу від художнього образу* – його багатозначність. *Символ* не можна розшифрувати зусиллями розуму: за своєю суттю він не доступний остаточному тлумаченню, і, якщо образ виражає єдине явище, то символ зберігає у собі цілий ряд значень – часом протилежних, різноспрямованих.

Ставлення до символу, як знаку таємниці, розділило дві епохи в розвитку символізму. В епоху «старших символістів» (1890-ті роки) таємниці шукають, перш за все, у світі потаємного «я». Характерно, що перші символісти сприймалися сучасниками насамперед, як проповідники крайніх форм суб'єктивізму й егоцентризму, і – небезпідставно. Адже і сам Валерій Брюсов, визнаний глава та ідеолог символізму в 1890-х роках, стверджував, що секрет сучасного мистецтва – в усвідомленні «гострого розуму, що весь світ у мені». У своїх віршах символісти «першої хвилі» намагаються довести цю думку до межі.

Наслідуючи «старших» і все ж сперечаючись з ними, «молодші символісти» (1900-1910-ті роки) ведуть свої пошуки таємниць у протилежному напрямку: від себе до незбагненого світу – до загадок суцього, «заповідної» та «туманної Вічності». Містичне висловлення 1890-х років («туга неясна, про щось неземне») в 1900-і роки перейшло в містичні пориви. Предтечею нового світовідчуття був визнаний філософ і поет Володимир Соловйов. Андрій Білий у своїй «Другій симфонії» навіть зобразив його у вигляді пророка – сурмача у риг на даху будинку, в який сповіщає про прийдешнє «сонце любові».

На поклик поетичної таємниці на початку ХХ століття відгукнулися композитори і художники. Посилені пошуки заповідних шляхів в різних видах мистецтва привели їх назустріч одне одному. Поглиблення в «невимовне»

нерозривно зв'язалося з наполегливим прагненням до єднання всіх муз, до магічного синтезу мистецтв. Поезія на рубежі XIX-XX століть мріє стати музикою і сумує про фарби, музика і живопис тяжіють до священного, до заклинальних слів.

Ідея всеосяжної музики – одна з найважливіших в символізмі. Три європейські володаря дум живили її – філософ Фрідріх Ніцше з його думкою про «Народження мистецтва з духу музики», композитор Ріхард Вагнер, що бачив в музиці втілення «універсальних потоків божественної думки», і Поль Верлен з його закликком – «Музика понад усе». Розквіт символізму пов'язаний із приходом у літературу О. Блока, А. Білого, В. Іванова, І. Аненського, Ю. Балтрушайтиса та інших, що виступали на початку 1900-х років.

Досить часто С. Рахманінов у своїй вокальній творчості звертається до поетів-символістів. Що це за напрям і чому твори поетів - символістів надихали композитора на створення прекрасних романсів? Світоглядні настанови музикантів Срібного століття тісно сплітаються з релігійно-естетичними ідеями багатьох нетрадиційних явищ мистецтва, перш за все – із символізмом. Гостре бажання символістів досягнути «знак іншого світу в цьому світі» пояснює підвищений інтерес композиторів до явищ, які виходять за межі предметного світу і звичних параметрів людського буття.

Необхідно відзначити, що світові композитори початку століття взагалі символістами не були, але проявили свій талант тією чи іншою мірою в його «магнітному полі», оскільки символізм, перш за все, був станом певних умов, а не тільки школою. Музиканти не були супротивниками символізму, але приєднувались до нього, головним чином, через сюжети, літературні програми та поетичні тексти власних творів.

Літературність – взагалі характерна риса культури символістів. У цьому проявився властивий епосі синкретизм, що йде від романтиків стирання кордонів між мистецтвами і готовність їх до синтезу. Вельми показово, що в поезії символізму вищим із мистецтв виступала музика. Поняття музики для символістів було пов'язано з вищими духовними основами буття. Під музикою

розумілося не тільки власне музичне мистецтво, але і його приховані форми – музика природи, музика космічних далей, музика людської душі. Доля творця – вслухатися у звуки «вселенської симфонії», осягати невидимі світи, долаючи простір і час у польоті уяви.

Звучання музики, що пронизує весь мікро- і макрокосмос, є тим вічним покликом, який надихає художника, дарує йому почуття творчого захоплення і захвату. Як писав А. Білий, «у музиці осягається сутність руху; у всіх нескінченних світах ця сутність одна і та ж. Музикою виражається єдність, що сполучає ці світи, які мають існувати в майбутньому. Постійне вдосконалення поступово наближає нас до свідомого розуміння цієї суті... У музиці ми несвідомо прислухаємося до цієї сутності. У музиці для нас звучать натяки майбутньої досконалості» [7].

У музикантів рахманіновської доби *символізм* виступає в декількох постатях: як тенденція культури, як поетика і як філософія. У творах композиторів Срібного століття, крім прагнення до психологізму, з'явилась також характерна для епохи поляризація способів висловлювання. Часом неможливо простежити, який тип емоцій характерний для музики, натхненної символістськими сюжетами та ідеями, – примарність, тендітна недомовленість або космічна масштабність, патетика, стихійна заклиральна сила. Оскільки поезія була головною сферою символістського мистецтва, з нею найбільш щільно стикнулася вокальна музика. Важливу роль зіграла також музикальність, яка значною мірою розрізняла поетичний стиль символістів.

Однією з тенденцій музично-поетичного символізму, втіленою в пісенній творчості композиторів Срібного століття, є *поглиблений психологізм* з ухилом у трагедійну, похмуро-фатальну сферу, сферу емоцій «негативного заряду». Мотивами самотності, марності, приреченості, смерті, настільки частим в віршах символістів, віддали данину і композитори, – перш за все, С. Танєєв (цикл на вірші К. Бальмонта) і С. Рахманінов (вокально-симфонічна поема «Дзвони»). Ланкою, що поєднує названі твори, стала поезія К. Бальмонта. Інтерес до поезії символізму з боку вітчизняних музикантів аж ніяк не

випадковий. Високий інтелектуалізм і емоційна глибина, властиві поетам-символістам, виявилися співзвучними нашій епосі. Важливо і те, що при всій неоднорідності позицій російський символізм завжди ніс на собі тягар «чисто російських» проблем і гострих питань. Ще одна важлива якість поезії символізму пов'язана з її здатністю до передбачення, пророцтва.

Про нову тенденцію, що з'явилася на початку століття, говорить В. Брюсов, який вважає, що «книга віршів повинна бути не випадковою збіркою різнорідних віршів, а саме, книгою, замкнутим цілим, об'єднаним єдиною думкою» [66]. На відміну від О. Скрябіна, С. Рахманінова залишало глибоко байдужим мистецтво, у якому ігнорувалися національно-грунтові риси, на противагу «вселенського» початку. С. Рахманінов, негативно відгукувався про «модерністські» течії, цілком усвідомлював власні симпатії і антипатії. Зв'язок його творчості з сучасними йому течіями по-різному оцінювалася у різні часи на батьківщині. До 1917 року його творчість міцно займала стійку позицію художніх напрямків того часу.

С. Рахманінов, у силу особливості своєї духовної організації, надзвичайно багато перейняв від традицій П. Чайковського, від його установки на психологізм, на відчуття неблагополуччя людини в житті та суспільстві. У цьому плані повз його увагу не могла пройти одна з важливих складових символізму – розбіжність явища і сутності. Тут композитор не міг не побачити певної близькості своїм світовідчуттям. Зв'язок із символізмом в романсах композитора відчувається у його музично-драматургічній характеристиці, у причетності до не особистісного, у постійній присутності початку. Саме у цьому і полягає ще один прояв символізму.

Як вже було сказано, романси оп.38 С. Рахманінов писав на вірші сучасників композитора, що у багатьох відношеннях займали символістські позиції. Це – О. Блок, А. Білий, І. Северянін, В. Брюсов, Ф. Сологуб і К. Бальмонт. С. Рахманінов, у процесі створення романсів на тексти цих поетів, не перебудовував свою музичну мову. Тим цікавіше стежити за застосуванням засобів, якими він несвідомо користувався, щоб передати специфічний зміст

вірша. Його творчість все частіше розглядається в контексті сучасних композитору естетичних концепцій, серед яких символізм займав провідне становище. Найбільш значні твори композитора насичені всілякими «знаками» своєї епохи, образними і виразними асоціаціями з мистецтвом різних художніх напрямків і, в першу чергу, символізмом. У романсах ор.38 принципи циклізації позначилися найбільшою мірою. Об'єднуючим моментом стає обраний для всіх романсів текст, пов'язаний із символізмом. Однак їх відбір свідчить про те, що С. Рахманінов не пішов цілком за ідейним змістом і естетичними устремліннями символістів, а відобразив їх образно емоційну сторону відповідно ідеалам і принципам, властивим його творчості.

В цілому соціокультурна ситуація сучасної культури, що характеризується явною смисловою розмитістю, багато в чому схожа з ситуацією Срібного століття, що став передоднем російської революції. Як зазначає дослідник І. Кондаков, «у певному сенсі сучасна перехідна в усіх відношеннях ситуація приречена на те, щоб бути невиразною, драматичною, важкою для культури, але ця обставина зовсім не виключає того, що в подібному епосі всесвітньої історії, власне, і створювалися видатні культурні цінності, що становлять її національну гордість і славу» [32].

Зв'язки творчості С. Рахманінова із символізмом можуть виявитися більш різноманітними, ніж прийнято вважати. Незважаючи на зовнішнє неприйняття ним сучасних музичних течій, композитор жив у епоху передчуття глобальних змін, тому, так чи інакше, було затребуване таке мистецтво, в якому постійно відчувався привид майбутніх змін. Саме ця сторона символізму виявилася точкою дотику з основними положеннями рахманіновської естетики. Аж ніяк не зараховуючи композитора до символістів, потрібно зауважити, що він поєднав дуже своєрідний сплав старих та нових віянь, що відповідали його загострено-трагічному світовідчуттю. Використання в ор.38 текстів поетів - символістів було відомою даниною часу, наслідком інтересу до сучасності. І, хоча кінцевий результат – музика цих романсів типово рахманіновська, цей опус – багато в чому нове слово у творчості композитора.

Висновки до розділу 1.

1. Історія класичного романсу свідчить не тільки про інтенсивний розвиток романсового жанру протягом XIX-XX століть, але й про багатство та різноманітність творчих індивідуальностей – композиторів, що творили у цьому жанрі.

2. Романси С. Рахманінова для історії світової музики стали за багатьма параметрами новаторськими. Перш за все, новаторство виразилося у сфері вокального мелодизму. Принципи розвитку та перетворення вокальної мелодії за інтенсивністю у С. Рахманінова близькі симфонічним принципам. Наслідуючи та розвиваючи риси своїх попередників, композитор виступає творцем абсолютно нового типу мелодизму. Даний тип заснований на тонкому поєднанні принципів і методів російського народного варіантно-поспівочного розвитку тематизму і власне романсового, класичного.

3. Інтерес до поезії символізму з боку вітчизняних музикантів не випадковий. Високий інтелектуалізм і емоційна глибина, що властиві поетам-символістам, виявилися співзвучними нашій епосі.

РОЗДІЛ 2. ЖАНР ВОКАЛЬНОЇ МІНІАТЮРИ У ТВОРЧОСТІ С. РАХМАНІНОВА

2.1. Історія створення циклу романсів «Шість віршів для голосу та фортепіано» оп.38

Рахманіновим написано близько 83 романсів. Ті, що були створені у юнацький період, композитор не записував, і вони не увійшли ні в один опус. У своїй вокальній творчості С. Рахманінов звертається до поезії різних епох і стилів. Велика кількість романсів написана на вірші російських поетів-ліриків другої половини XIX та рубежу XX століть, а також на вірші поетів першої половини XIX (О. Пушкіна, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, Г. Гейне, О. Кольцова, Т. Шевченка у перекладі І. Буніна та О. Плещеева). Романси С. Рахманінова на сьогодні не тільки часто виконуються сучасними вокалістами, але є у репертуарі музикантів-піаністів.

У вокальній ліриці С. Рахманінова знаходять продовження риси романсових стилів О. Аляб'єва (1787 -1851 рр.), О. Гурильова (1803-1858 рр.), О. Варламова (1801-1848 рр.), М. Глінки (1804-1857 рр.), О. Даргомижського (1813-1869 рр.) та П. Чайковського (1840-1893 рр.). Взаємозв'язок з О. Аляб'євим, О. Гурильовим, О. Варламовим та М. Глінкою проявляється, перш за все, у витоках жанру: зв'язок із народною піснею, міською побутовою музикою, циганським романсом та музикою європейських класиків. З О. Даргомижським і П. Чайковським – експресія висловлювання, напруженість мелодійних інтонацій, різноманітність фортепіанної фактури, наскрізний розвиток музичних форм.

Є в романсах С. Рахманінова і риси, що вказують на їх стилістичний зв'язок із лірикою композиторів «Могутньої купки»: М. Балакирева (1837-1910 рр.), О. Бородіна (1833-1887 рр.), М. Римського-Корсакова (1844-1908 рр.). Вважається, що «корсаковський» початок відчувається в загальному світло-елегійному тоні багатьох споглядальних романсів С. Рахманінова, у багатстві їх гармонійного колориту. Хоча все засвоєне від учителів і попередників глибоко переосмислювалося композитором і набуло нового, індивідуального характеру.

Вокальну творчість композитора зазвичай поділяють на *три основних етапи*:

- 1) ранній (1890-1902 рр.) В цей період були створені романси ор.4, 8, 14, 21;
- 2) зрілий (1902-1906 рр.) – романси ор.26;
- 3) пізній (1916 р.) – створення романсів ор.34, 38.

Протягом цих періодів композитор звертався до різних жанрів: російська пісня, орієнтальні романси, балади, романси-монологи з різноманітнішим змістом (любовні, пейзажні, драматичні, з соціальною тематикою).

Свій останній цикл «Шість віршів для голосу та фортепіано» ор.38 С. Рахманінов створює наприкінці літа 1916 року. Цей цикл займає особливе місце у вокальній творчості композитора, перш за все, завдяки вибору текстів. На відміну від попередніх вокальних опусів, в яких він звертався до дуже різноманітних поетичних джерел (крім ор.8, де цикл із шести романсів написаний на слова О. Плещеева), тут представлені вірші сучасних поетів-символістів: О. Блока, А. Білого, І. Северяніна, В. Брюсова, Ф. Сологуба і К. Бальмонта, спільною рисою яких було прагнення до оновлення образної системи і засобів класичної поезії.

С. Рахманінов не надто любляв сучасних поетів, тому вибір текстів ор.38 був непростим. Говорячи про історію створення цього циклу, необхідно повернутися в 1912 рік. У той час С. Рахманінов познайомився із Марієтою Сергіївною Шагінян (1888-1982рр.), письменницею і поетесою. Знайомство з нею почалося з листа М. Шагінян до С. Рахманінова, у якому вона не повідомила свого імені, підписавшись «Ре». Тексти ор.38 були привезені С. Рахманінову самою М. Шагінян у Єсентуки навесні 1916 року, де він відпочивав і лікувався. Треба зауважити, що близько половини текстів романсів ор.34 також обрані М. Шагінян. Зустріч у Єсентуках виявилася важливою не тільки за її творчими наслідками. Відбулася розмова, дійсно схожа на сповідь: у той час С. Рахманінов перебував в стані творчої кризи. «Крім непродуктивної роботи, у мене ще й наслідок – жахливий настрій. ...Робота весь час не клеїлася

і не задовольняла..., довела мене до тієї точки, коли ні з роботою, ні з собою впоратися вже не міг» [67].

В особі таємничого співрозмовника С. Рахманінов знайшов сповідника, якому довіряв свої радощі й печалі, думки і сумніви. М. Шагінян володіла великими знаннями в області мистецтва, особливо поезії, добре розуміла і відчувала життєві проблеми та вміла відвести їх у бік, коли в цьому виникала необхідність. У бесіді з С. Рахманіновим Марієта Сергіївна не обмежувалася тільки поясненнями літературних переваг, але й разом з ним розбирала музичну сторону майбутніх романсів. В результаті С. Рахманінов проявив особливий інтерес до сучасних текстів поетів-символістів та створив прекрасні вокальні твори, такі як:

1. «Вночі в саду у мене» на слова Ісаакяна, у перекладі О. Блока (12 вересня 1916 р., Іванівка);
2. «До неї» на слова А. Білого (12 вересня 1916 р., Іванівка);
3. «Маргаритки» на слова І. Северяніна;
4. «Щуролов» на слова В. Брюсова (12 вересня 1916р., Іванівка);
5. «Сон» на слова Ф. Сологуба (2 листопада 1916 р., Москва);
6. «Ау!» на слова К. Бальмонта (1916р., Москва).

Особливо улюбленими і вдалим романсами, на погляд композитора, стали «Маргаритки» на вірш І. Северяніна і «Щуролов» на вірші В. Брюсова, але за словами самого композитора: «найлегше писав вербиченьку». Була 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 рр.). Сергій Васильович не тільки присвятив Ніні Павлівні свій останній цикл романсів ор.38, але й подарував їй зошит з ескізами цих романсів. Н. Кошиць володіла ефектною зовнішністю та цілком підходила до того визначення джерела вічного натхнення, про який говорив С. Рахманінов.

Її сопрано дивно глибокого і свіжого тембру однаково легко звучало у всьому своєму широкому діапазоні. Результатом їх спільної співпраці стала

серія концертів, що пройшли з великим успіхом в Москві, Харкові, Петрограді та Києві у 1916 році. У програму концертів увійшли романси ор.38 та ряд ранніх творів композитора. Відзначаючи рідкісну музикальність співачки, яскраву експресію її виконання, про ансамбль композитора та співачки писали: «Разом із винятковим по красі акомпанементом С. Рахманінова її виконання становило повноту художнього образу, що рідко зустрічається» [15].

У циклі «Шість віршів для голосу та фортепіано» опусу 38 «Вночі в саду у мене», «До неї», а також найбільший і складний по мелодиці, гармонічній мові та фактурі «Щуролов», мають одну й ту саму дату запису – «12 вересня 1916 р, Іванівка». Однак це викликає сумнівів, щодо написання у настільки короткі терміни цих трьох романсів. Зіставляючи спогади М. Шагінян про С. Рахманінова можна виявити неточність у повідомленні про перші два романси.

П'ять романсів ор.38 були написані у середині вересня, романс «Маргаритки» взагалі не має авторської дати, він був отриманий видавництвом 28 вересня. «Сон» на слова Ф. Сологуба – датований 2 листопада 1916 р. Усі дати взяті з коментаря З. Апетян, звірені з автографами і сумнівів не викликають. Листи М. Шагінян свідчать про те, що у двох перших концертах романс «Сон» не виконувався, так як був записаний С. Рахманіновим через три дні після другого концерту. У тих же спогадах М. Шагінян, а також з листів до М. Метнер, згадуються лише три романси, та романса «Сон» між ними немає.

Цей факт підтверджує і надрукована у «Хроніці музичного сучасника» за 1916 рік рецензія Б. Асаф'єва на концерт 30 жовтня. Тут, поряд з іншими романсами, двічі згадується романс «Сон», з певною характеристикою: «Сон» і «Ау!» нав'язні серпанком ніжних, привітних мрій». Можна припустити, що Б. Асаф'єв знав перелік нових романсів, написаних С. Рахманіновим. Але, в той же час, він не міг би дати наведеної ним вище характеристики, не чуючи їх. Отже, можна зробити висновки, що дата написання романсу «Сон» 2 листопада 1916 р. – невірна.

Останній цикл романсів ор.38 С. Рахманінова – явище дуже складне. У ньому помітне і захоплення композитора модернізмом, і внутрішнє прагнення подолати це захоплення. Загальним для всього ор.38 є прагнення замінити жанр романсу на жанр «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, і мініатюрність форми, і перевага саме тих композиційних форм, які найлегше перетворюються в форму «наскрізного розвитку». Звідси – і перенесення центру ваги у фортепіанну партію, більш виразну та схильну до зображення деталей, ніж вокальна.

Романс «Вночі в саду у мене» (F-dur), написаний на вірші А. Ісаакяна в перекладі О. Блока 12 вересня 1916 року, дає приклад пейзажної метафори (з елементами «орієнтальності»), перетвореної в трагічну сповідь «розбитого серця». Нагадуючи текст пісні Офелії і Дездемони Шекспіра, цей романс у своїй вокальній лінії спочатку виглядає просто піснею, але вже до другої строфи виклад ускладнюється, в повній мірі відкриваючи образ страждання, всіляко акцентований у віршах.

У партії фортепіано трагізм підкреслений з самого початку: траурний ритм, засмучені затримання «стогнуть» в середніх голосах, що в інтерлюдії відкрито проривається у «сльозах» секунд. До того ж композитор не вказує тактовий розмір: метр як такий не потрібен (вільне чергування основного 4/4 з 2/4 і 3/4). (Див. *Додаток А*)

Романс «До неї» ор.38 №2 (F-dur) написаний на вірші А. Білого 12 вересня 1916 року. Текст «До неї» створений у квітні 1908 року, ймовірно під впливом ранньої поезії близького друга А. Білого – О. Блока, знайомство з яким відбулося у 1904 році. Перший цикл віршів – «Вірші про Прекрасну Даму» (1904 рік) О. Блока, наповнений містичним передчуттям наближення «Вічної жіночності». Поет виходить із платонівського протиставлення істинного світу ідей та уявного світу реальності. Ліричний герой цього періоду творчості

О. Блока – романтик, для якого любов є вищою цінністю. Цикл присвячений Л. Менделєєвій (дружині поета), приводом для якого послужила їхня зустріч у Ісаакіївському соборі. Перед поетом вперше з'являється образ, який можна порівняти з пушкінською Мадонною.

У віршах поет звертається до «прекрасного образу» («*Милая, где ты, милая?*») як до реального образу діви Марії. Звернення С. Рахманінова до поезії А. Білого не випадкове. Це може говорити про віру композитора у вищі людські ідеали. Композитор якомога ретельніше спробував передати гнучкість поетичної форми вірша з його примхливою ритмікою, вишуканою грою внутрішніх форм через метро-ритмічну свободу романсу. На початку його розмір не вказано, в середній частині з'являються розміри 9/8 і 6/8. У музичну інтерпретацію вірша А. Білого в романсі – «До неї» С. Рахманіновим привносяться риси напруженої драматичної патетики. (Див. *Додаток Б*)

Романс «Маргаритки» ор.38 № 3 (F-dur) створений на вірші І. Северяніна. «Маргаритки» – зразок світлої споглядальної рахманіновської лірики, пов'язаний з поетичним відчуттям світу. За характером образів і загальним емоційним колоритом цей романс близький таким романсам, як «Тут добре», «Бузок», «У мого вікна».

Плавно ллється мелодія пасторального характеру на тлі тихих дзюркотливих, неквапливих фігурацій, створює відчуття повітря й простору. Головна мелодійна думка викладається в партії фортепіано, у вокальній партії звучить підголосок до теми. Лише в репризі тема з'являється на першому плані, та й то лише на короткий час. Цікаво, що при створенні фортепіанної транскрипції цього романсу композитор майже не вніс до нього фактурних змін. Деякі вокальні фрази були ним просто видалені без жодного збитку для цілісності враження. Музична тканина безперервно живе й дихає то розширюючись до дуже широкого діапазону, то знову стискаючись. (Див. *Додаток В*)

Романс «Щуролов» ор.38 № 4 (a-moll), створений на вірші В. Брюсова 12 вересня 1916 року. В основу романсу покладена легенда про незнайомця, що

своєю грою на флейті зачарував всіх щурів і вивів їх із міста. У написаному вірші 18 грудня 1904 року В. Брюсов надає цьому образу символічні риси. Таємничий незнайомиць, що бродить по світу із сопілкою в руках, «*чи-то души веселя*», це образ поета, який чарує і заворює все живе, але сам залишається самотній та чужий людям. У музичному втіленні тексту композитор відштовхується від регулярно повторюваного рефрену «*Тра-ля-ля-ля...*». Ритм цього словесного рефрену, переданий в гострій, уривчасто ритмічній фігурі, яка пронизує всю музичну тканину романсу, піддаючись мелодійному та гармонійному варіюванню, змінює забарвлення свого звучання, нібито пританцьовує.

У «Щуролові», як і в «Маргаритці» партія фортепіано у значній мірі має самостійне значення. Виклад фортепіанної фактури відрізняється гостротою, химерною незграбністю образів (взаємозв'язок з прелюдіями оп.32) та етюдами-картинами. У вокальній партії характерне постійне чергування ліричних співучих фраз з наслідуванням жартівливого наспіву, що надає глузливого, іронічного тону.

Романс «Сон» оп.38 № 5 (*Ges-dur*) написаний на вірші Ф. Сологуба 2 листопада 1916 році. Поетична картина казкового чарівного сну, що відносить у світ чудової фантастичної мрії. У С. Рахманінова є ще 2 романси, які називаються «Сон». Перший (оп.8 №5) – написаний на вірші Г. Гейне у перекладі О. Плещеева. Цікаво, якщо розглядати обидва ці романси з боку змісту віршів, природно було б припустити їх появу у зворотному порядку. Ранній романс, на вірші О. Плещеева, дивовижним чином відтворює той стан і настрій С. Рахманінова, який був у нього двадцять п'ять років по тому, або навіть вже в еміграції. Взагалі мотив романсу «Сон» займає особливе і важливе місце у творчості С. Рахманінова, як і взагалі в літературі XIX і XX століть. (Див. *Додаток Г*)

Романс «Ау» оп.38 № 6 (*Des-dur*) написаний на вірші К. Бальмонта (1916 р.). Музика народжена живим людським почуттям, образи тексту – привід

для ліричного висловлювання. Фортепіанна партія створює образ до якого не ясно доносяться дзвони.

Крізь цей дзвінкий фон наполегливо пробивається акцентований звук що повторюється, який змінює свою висоту і гармонійне забарвлення, тягне невловимим покликом. Пристрасний, наполегливий клич «Ау!», який відлунює у партії фортепіано, залишається без відповіді. Він немов повисає у повітрі, зливається та наповнює природу дзвоном. (Див. *Додаток Д*)

Отже, можемо наголосити, що у циклі романсів ор.38 С. Рахманінов, з одного боку, відкриває нові сфери ансамблевого музикування, співвідношення партій фортепіано і голосу, увагу до поетичного тексту, (про що говорить і сама назва циклу), з іншого – завершує цілу епоху російського романтичного класичного романсу з його дбайливим ставленням до вокальної партії, чуттям до інтонації, взаємозв'язком між наспівністю та декламаційністю, правдивістю і філософічністю загальної концепції.

У плані фортепіанного «супроводу» в романсах Рахманінова взагалі та в ор.38 зокрема, складно говорити про акомпанемент. Це не супровід голосу соліста, це як мінімум – рівнозначна партія, що суттєво збагачує партію голосу. Але в більшості випадків романси ор.38 – це розгорнуті фортепіанно-вокальні твори, багато в чому близькі рахманіновським прелюдіям, але з «благородним» голосом. Тому і ставлення до них має бути не як до акомпанементу, а як до гарних, «справжніх» сольних фортепіанних творів, збагачених чудовою вокальною лінією. Виконання, інтерпретації романсів – це справа індивідуальних занять кожного педагога в класі акомпанементу – відзначимо, що і ставлення до них має бути таке ж, як довивчення та виконання сольних фортепіанних творів композитора.

Необхідно також дуже дбайливо і уважно ставитися до кожної фактурної лінії, до кожного штриха, способу звуковидобування, побудови фортепіанної фактури, кожної фрази, кожного розділу форми тощо. Водночас, необхідно враховувати та розуміти специфіку вокальної партії, особливості теситури

співака і його взаємодію з партією фортепіано. Тільки розуміючи і враховуючи всі ці складові, можна наблизитися до того творчого задуму, який втілив великий композитор у своєму останньому вокальному циклі «Шість віршів для голосу і фортепіано» оп.38.

Таким чином, назвавши свій останній цикл «Шість віршів для голосу і фортепіано» і цим ніби підкресливши визначальну роль поезії, С. Рахманінов майже в усіх романсах дає дуже вільне музичне трактування тексту. У кожному вірші він шукає прояв живого людського почуття, залишаючи осторонь всю навмисність, надуманість його поетичного вираження. Вибір віршів не міг зовсім не позначитися на тоні ліричного висловлювання, менш вільного та безпосереднього, ніж у романсах попередніх опусів.

Розглядаючи останній цикл романсів у цілому, не можна не відзначити, що доторкнувшись до «спокус модернізму», С. Рахманінов залишився великим художником-реалістом, творцем неповторного стилю, що увійшов до історії музичного мистецтва свого народу.

2.2. Творча інтерпретація циклу романсів «Шість віршів для голосу та фортепіано» оп.38 С. Рахманінова вокалістами – виконавцями

Інтерпретація циклу романсів «Шість віршів для голосу та фортепіано» оп. 38 вимагає глибокого розуміння нерозривності музики і слова, що особливо важливо у виконанні вокальних творів, яка передбачає бездоганну артистичну взаємодію виконавців – вокаліста та піаніста.

Інтерпретація – це художнє тлумачення музичного твору музикантом-виконавцем; пояснення, розкриття змісту, засноване на власному тлумаченні, творче виконання музичного твору. Так, у вокальній музиці процес інтерпретації ускладнений жанровою специфікою, так звана метаморфоза мови як носія інформації в художній мові відбувається не тільки на музичному, але й літературному рівнях. Унікальність жанру вокальної музики в тому, що, з одного боку, імпульсом до пробудження творчої фантазії композитора стає

поетичний текст, а з іншого, – романс (das Lied, la chanson, the song) - це озвучене музичне прочитання поезії. У нотному тексті відображена почута і особистісно інтерпретована композитором музика, текст, трактування поетичного часу, інтонація вірша.

Вокальна музика С. Рахманінова, завдяки поетичності, виразності, мелодійній красі, емоційній насиченості, яскравості образів, завоювала виключне визнання у виконавців і слухачів. За своєю популярністю романси сміливо змагаються з фортепіанними творами композитора. Вокальні твори С. Рахманінова стали за багатьма параметрами новаторськими. Перш за все, це проявилось у сфері вокального мелодизму, принципи розвитку і перетворення вокальної мелодії у С. Рахманінова по інтенсивності схожі з симфонічними принципами. «Наслідуючи і розвиваючи риси своїх попередників, С. Рахманінов виступає творцем абсолютно нового типу мелодизму. Це призводить до мелодій «наскрізного» типу розвитку, які хоча і будуються на подібних поспівках, мікроінтонаціях, разом із тим, як би нестримно прагнуть «тільки вперед», що в поєднанні з метро-ритмічною свободою і від тактових рисок, і від поетичного розміру є новим етапом розвитку кантиленних вокальних мелодій», – підкреслює О. Степанідіна [61, с.13].

Цикл романсів «Шість віршів для голосу з фортепіано» опусу 38 представляють особливий інтерес, в тому числі завдяки вибору текстів. Як ми зазначали вище, цей цикл був написаний на вірші поетів-символістів. На відміну від попередніх вокальних творів композитора, тут представлені вірші сучасних йому авторів, загальною рисою яких було прагнення до оновлення образної сфери та засобів поетики. Цим визначається музично-стилістична і жанрова єдність даного циклу. Музика цього останнього вокального збірника відрізняється вишуканістю і психологічною витонченістю. Провідну роль тут грає імпресіоністський барвистий супровід, партія голосу, при відомій експресивності мелодії та гостроті ритму, витримана в характері декламації з кантиленними епізодами.

У циклі романсів «Шість віршів для голосу з фортепіано» опусу 38 (у порівнянні з попередніми вокальними опусами композитора – опуси 14, 21, 26) можна говорити про оновлення стилю композитора. У першу чергу, це помітно у розвитку партії фортепіано, з її самостійністю, а також незалежністю, не тільки від розміру вірша, але й від деталей змісту. У всіх романсах циклу «Шість віршів для голосу з фортепіано» опусу 38 С. Рахманінов відноситься до літературної основи не як до певної структури, але як до художньої картини, яку слід читати та інтерпретувати відповідно до загального характеру вірша. Метрична система віршування при цьому ніби відходить на другий план. Ось це – своє, творче, прочитання вірша і дає композитору свободу у побудові як вокальної, так і фортепіанної партій романсів. С. Рахманінову, як правило, тісно в рамках чисто вокального проголошення. Звідси виникає не тільки висока значимість фортепіанної партії як такої, що виступає в різних видах діалогічного сполучення із вокальною лінією, але й інструментальне обрамлення («передмова» і «післямова»), а також різного роду інтерлюдії. При цьому особлива роль фортепіанних постлюдій, які у рахманіновських романсах майже завжди є обов'язковими. Часом вони бувають надзвичайно розгорнутими, виростаючи в цілу звукову картину («Маргаритки», «Сон» на вірші Ф. Сологуба).

За словами деяких сучасних дослідників вокальної творчості С. Рахманінова, «еволюція стилю композитора позначилася у цьому циклі найбільш яскраво і чітко, що певною мірою сприяло зверненню до поезії символістів». Вона торкнулася всіх засобів виразності цих романсів. *Мелодика* останніх романсів циклу «Шість віршів для голосу з фортепіано» опусу 38 стає більш деталізованою, внутрішньо напруженою і «гострою», що пов'язано зі зверненням композитора до жанру «віршів з музикою» – характерного явища початку ХХ століття. Переважним типом її розвитку стає *мікротематизм*. Істотно зростає роль *гармонії*. Збільшення терцових структур, акордів, їх біфункціональність, «розмив» тоніки сприяли появі в цих романсах імпресіоністських рис, своєрідного «всесвітнього імпресіонізму», бо мова його

– і мелодійна, і гармонійна, і сама образність – залишаються глибоко національними. *Діатоніка*, властива західноєвропейському імпресіонізму (перш за все французькому), «тут застосовується не стільки для емоціоналізації пасивно-споглядальних, випадково схоплених і зупинених художником миттєвостей, скільки для глибокої, підкресленої визначеності образу-стану» [45, с. 118].

Одним із найбільш яскравих і цікавих романсів циклу «Шість віршів для голосу з фортепіано» опусу 38 є романс «Вночі в саду у мене». Романс цікавий тим, що пейзажність зливається у ньому із сильними емоційними переживаннями. Для цієї вокальної мініатюри характерні: виняткова природність і простота, чудовий сплав ліричного почуття і образів природи, а також контрастність образів. Саме контрасти («день – ніч», «зоря – морок») у вірші О. Блока надихнули С. Рахманінова на створення «романсу-пейзажу», тонко передаючи душевний стан, перейнятого мотивами неясної туги.

Говорячи про цикл романсів «Шість віршів для голосу з фортепіано» опусу 38 у цілому, потрібно відзначити одну з істотних особливостей циклу – виключно важливу роль фортепіанної партії, для якої характерний найтонший звукопис, що вимагає від виконавця відмінного володіння інструментом. У свою чергу, вокальна партія має на увазі не тільки високий професіоналізм виконавця, але і особливий артистичний дар, вміння передавати найтонші звукові і емоціональні нюанси. На цьому наголошує Л. Живов: «Рахманіновські романси в ідеалі зможе заспівати лише той співак, який володіє сильним, гнучким голосом і здатний відтворювати величезну амплітуду звучання. А виконавець фортепіанної партії зобов'язаний володіти, крім концертмейстерських навичок, усім арсеналом піаністичного мистецтва. Проте, всі ці умови хоча і необхідні, але недостатні для справді художнього втілення музики Рахманінова. Необхідні також сердечність, душевна відкритість, поетичний настрій особистості виконавця, тонкість його душевної організації» [24, с. 64].

Тож у цілому фактура романсу «Вночі в саду у мене» проста і навіть скупа, вона поживається тільки кульмінації другого куплета, яка нівелює чіткість куплетного тексту і створює єдиний мелодійний профіль. Цей романс при всій свободі, мінливості мелодійного малюнка, при всьому інтонаційному багатстві нюансів відрізняється дивовижною мелодико-тематичною єдністю.

Вражаюча образність у романсі «Вночі в саду у мене» досягається і колористичними прийомами. Багатство тонових переходів у музиці підкреслюється зіставленням фактури (гранично щільною, насиченою і щодо прозорі та графічної). Зміна мажору і мінору, темпів і відхилення також сприяють посиленню колористичних властивостей музичної тканини. «Зіткнення» мажору і мінору сприймається як світловий удар: «ранній ранок блисне». Ретельно розроблена вокальна декламація з'єднується з розвиненою за фактурою фортепіанною партією, якій належить іноді головне, визначальне значення у передачі образно-поетичного задуму. Музичний звукопис С. Рахманінова при цьому набуває особливо вишуканого характеру, окремі виразні деталі загострюються і подаються в підкресленому, укрупненому плані.

Привертає увагу і так званий «*мікрolandшафт*», який перебудовує увагу слухача на споглядання окремого елемента природи. Погляд зупиняється на одному з куточків саду – втіленні усамітнення і романтичних мрій, де «плаче плачуча верба». Мініатюрність форми і лаконізм засобів викладу в цьому романсі поєднується зі згущеною і загостреною експресією.

Граничною певною семантичною функцією володіє «*рахманіновська гармонія*». Мотивована словом і певним колом формованих ним значень у цьому романсі, вона набуває особливо похмурого відтінку. Образи поетичного тексту, у зв'язку з якими ця гармонія з'являється, організують наступний ряд: «розставання з коханою» – «смерть» – «відчуття непоправності втрати і безсилового примирення з нею» – «трагічні спогади про минуле» – «невтішний гіркий плач» – «ніч». Будучи своєрідним музичним узагальненням, «рахманіновська гармонія» дозволяє музиці бути самотійною в образній сфері та надавати слову додаткового смислу. Наприклад, читаємо блоковський текст:

«Нежная девушка зорька Ивушка, плачущей горько Слезы кудрями отрёт».

С. Рахманінов розставляє наступні акценти в романсі: «Слезы кудрями отрёт» і чотиритактовий фортепіанний супровід «забарвлений» зменшеними гармоніями домінантової функції, які, як уже раніше зазначалося, у творчості С. Рахманінова набувають стійкого символу невтішного горя, глибокого страждання. Горе не тільки не пройде, але не може пройти, не пройде ніколи - таке відображення образів і сенсу поетичного тексту О. Блоку в романсі С. Рахманінова «Вночі в саду у мене».

Так, С. Рахманінов постійно шукав і рідко знаходив те, що його задовольняло – тексти для вокальних творів. У нього було особливе ставлення до тексту: з одного боку – він гнучко слідкує за ним, з іншого – інтерпретує іноді його в алегоричному ключі, внаслідок чого виникає своєрідний музичний підтекст. Можна стверджувати, що композитора, насамперед, цікавили не художні властивості тексту, а проблематика і образність, яка в них зачіпалася. Відштовхуючись від поставленої поетом проблеми, він часто вирішував її по-своєму, створюючи зовсім інший, у порівнянні з поетичним, образ. Досить часто, звертаючись до віршів різних авторів, він «прочитував» їх по-своєму і в музичному втіленні надавав їм нового, часом далекого від поетичного, сенсу. Вплив літературних образів у циклі романсів «Шість віршів для голосу з фортепіано» опусу 38 проявляється чітко і явно. Не випадково сам автор назвав ці твори не романсами, а «Віршами для голосу».

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 оп.38.

Вихід на сцену в якості концертмейстерів, ансамблістів видатних піаністів, великих композиторів змінив не тільки ставлення співаків до партії

«супроводу» у бік більшої уваги до фортепіанної партії, до тих художніх завдань, які тепер вкладали композитори в свої романси, а й уміння співаків настільки ж яскраво подавати свою партію, і психологічно усвідомити, що й сама фортепіанна партія не тільки буде весь час «йти слідом» і «допомагати» в потрібних місцях, але й часто саме вона буде тепер рівною і в характері, і в інтонаційному відношенні, а іноді – і визначальною. Безумовно, найвищу планку в плані вокально-фортепіанного ансамблю поставив сам С. Рахманінов. У рецензії на концерт, на якому С. Рахманінов акомпанував Ф. Шаляпіну, Ю. Енгель особливо відзначає, що «рідко можна чути такий чудовий акомпанемент, яким на цей раз насолоджувалися слухачі: він становив разом зі співом дійсно один органічно пов'язаний художній твір» [60, с. 63].

Найважливішою проблемою є розгляд широкого кола інтерпретацій рахманіновських романсів. «Прекрасне виконання вимагає багатьох глибоких роздумів, а не тільки досконалого володіння клавіатурою. Не слід думати, що мета досягнута, коли зіграні всі ноти. Насправді це тільки початок. Необхідно зробити твір частиною самого себе. Кожна нота повинна пробуджувати у виконавця свого роду музичне усвідомлення істинної художньої місії». Сам С. Рахманінов в якості виконавця давав найвищий приклад такого «усвідомлення істинної художньої місії», про що свідчить А. Нежданова. Ф. Шаляпін підкреслював у композитора дивовижне відчуття «ліктя»: «Коли Рахманінов сидить за фортепіано і акомпанує, доводиться говорити: «Не я співаю, а ми співаємо [29, 114].

Про особливості авторського трактування романсів С. Рахманінова згадує і Ф. Петрова: «Загальний характер виконання Рахманінова можна охарактеризувати так: у своїх ліричних романсах він не хотів так званої «небесної лірики», голої краси звуку, чим захоплюються багато співаків, він хотів задушевності та глибини почуття».

Вишукана камерність в ліричних романсах С. Рахманінова поєднується із мелодизмом, що вимагає професійного оперного ведення звуку, включення чисто вокальних виразних засобів, зокрема *diminuendo* і *piano* на верхніх нотах,

так званих «тихих кульмінацій», використовуваних в каденціях ліричних романсів, вимагають володіння мистецтвом філірування і виключно складної фортепіанної партії, доступної тільки виконавцям найвищого рівня. Цими якостями володіли такі видатні вітчизняні співаки, як Федір Шаляпін, Іван Козловський, Олена Образцова, Єлизавета Шумська, Олена Заремба, Любов Казарновська, Муслім Магомаєв, Володимир Атлантів, Рене Флемінг, Тамара Синявська, Дмитро Хворостовський та інші.

Два чудових виконавця – Дмитро Хворостовський і Тамара Синявська, дуже близькі в переконливій побудові динамічної архітектоніки романсів, а також в тому, що обоє зосереджуються на кантиленних якостях творів, уникаючи мовної деталізації, їх вражаюче *belcanto* служить розкриттю краси почуття. До чудових інтерпретацій циклу ор.38 відноситься і виконання дуету Елізабет Сьодерстрьом і Володимир Ашкеназі, які виконали у 1974-1979 роках увесь масив романсів С. Рахманінова Їхня праця грандіозна не тільки в кількісному плані – при загальній найвищій «планці» виконавського класу вони домоглися у цілому ряді романсів вищих художніх досягнень. Виконання романсів С. Рахманінова Іриною Архиповою можна вважати еталонним. Важко уявити собі більш природну манеру співу, витриманого у кращих традиціях російської вокальної школи. Дивовижна чарівність, ніжність і «солов'їного» голосу американської співачки Кетлін Беттл, яка володіє лірико-колоратурним сопрано, ідеально рівним у всіх регістрах.

Виконавська інтерпретація циклу романсів «Шість віршів для голосу з фортепіано» опусу 38 Сергія Рахманінова вокалістами відрізняється дивовижною щирістю. Це пов'язане з тим, що вокальну музику композитора незмінно супроводжує така властивість, як краса художнього висловлювання. Свій особливий вираз вона отримала в тому, що визначалося через поняття «рахманіновський імпресіонізм». Він завжди був пов'язаний із заломленням відчуттів, що йдуть від ліричного романсового сприйняття інтерпретації пейзажного середовища. С. Рахманінов залишився тим же художником-

реалістом, яким він був завжди, яким він увійшов в історію музичного мистецтва свого народу.

2.3. Виконавський аналіз романсу «Вночі в саду у мене» ор.38 №1 (g-moll) на сл. А. Ісаакяна в перекладі О. Блока

Романси С. Рахманінова ор.38 – це своєрідне послання людству, послання музикантам, в якому композитор намагається висловити те, що словами неможливо передати. У цих творах душа людини, її переживання і мрії, захоплення навколишнім світом і розчарування у коханні – тут увесь складний і невичерпний світ. Ці твори відкривають нові сфери ансамблевого музикування: співвідношення партії фортепіано і голосу, велика увага до поетичного тексту. Цей опус завершує цілу епоху російського романтичного класичного романсу. Саме у цих творах композитор проявляє бережне ставлення до вокальної партії, чутливість до інтонації. Тут ми можемо прослідкувати геніальний взаємозв'язок між кантиленою і декламаційністю, правдивістю і філософською концепцією. Як вже зазначалось вище, супровід у романсах С. Рахманінова взагалі, і конкретно в ор.38, важко зазначити як акомпанемент. Це не супровід до голосу, а щонайменше рівнозначна самостійна партія, що доповнює партію голосу. Більшість романсів – розгорнуті фортепіанно-вокальні твори, багато в чому схожі на рахманіновські прелюдії з голосовим «обрамленням». Тому і відношення до фортепіанного супроводу не повинно бути як до акомпанементу, але як до справжнього сольного фортепіанного твору, збагаченого неперевершеною вокальною лінією. Розуміючи і враховуючи всі складові романсової творчості можна наблизитись до того, що так хотів донести композитор у своєму романсовому циклі «Шість віршів для голосу та фортепіано» ор.38.

Чарівним відлунням лірико-пейзажної вокальної творчості С. Рахманінова попередніх років є романс «Вночі в саду у мене». Серед п'яти творів, які

увійшли до опусу 38, він є підтвердженням того, що навіть у пізні роки вокальної творчості композитор лишається вірним своїм композиційним принципам: трепетне ставлення до вокальної партії, гармонійне поєднання розспівності з декламаційністю, чутливості і правдивості почуттів. Романс створений на вірш А. Ісаакяна в перекладі О. Блока. Захоплення С. Рахманіновим у ці роки поетами-символістами дозволяє розвивати улюблений прийом композитора: символ невтішної у своєму горі дівчини порівнюється з образом плачучої верби. Це невичерпний зміст традиційних мотивів народної поезії, яку так полюбляв автор.

Тонке, деталізоване розкриття поетичного тексту відтворюється гнучкою, м'якою та вільною мелодичною лінією.

Текст романсу:

«Ночью в саду у меня.

Плачет плакучая ива,

И безутешна она,

Ивушка, грустная ива.

Раннее утро блеснет,

Нежная девушка зорька

Ивушке, плачущей горько

Слезы кудрями отрёт».

Перший мелодичний зворот після скупого одноакордового вступу, одразу відтворює атмосферу внутрішнього загостреного болю, щемливої туги. Саме такий стан передають у вокальній партії інтонації зменшеної терції та збільшеної секунди. Використання таких інтонаційних ходів нагадують про улюблені С. Рахманіновим риси орієнтальності. Тут яскраво проявляються його ранні уподобання. Незмінним лишається композитор і у постійній зміні образу, легкій мінливості настроїв. Декламаційна метро-ритміка підкреслює сповідальність, розкутість мелодики:

Musical score for the first system. The tempo is marked *Lento*. The vocal line has lyrics "Ночь - ю в са - ду у ме - ня". The piano accompaniment includes dynamic markings *mf* and *p*.

Фактура акомпанементу залишається акордовою і це гармонійно поєднує одну лінію засобів, які розкривають поетичний текст. Нерівномірний ритмічний поділ споріднює вокальну партію та супровід, але вкраплення пунктирного ритму додає відчуття тривожності, схвильованості. Подальший розвиток – це невеличка зв’язка перед другим розділом. Рух подвійних нот, які поступово змінюються акордовими послідовностями нагадують «сльозливість» образів. Ритмічна тріольність додає плавності, хроматичні зниження – плинності, рухомості:

Musical score for the second system. The tempo is marked *rit.*. The vocal line has lyrics "и - ва.". The piano accompaniment includes dynamic markings *pp*, *mf*, and *p*, and a section marked *m.s.m.d.*

Початок другого розділу відмічений зміною тональності. Модуляція відбувається у фортепіанній партії Чергові повторення звуку «*ре*» додають образної схвильованості, напруженості, нагадують биття серця. Розпочавшись провітлено другим розділ не закріплює мажорність.

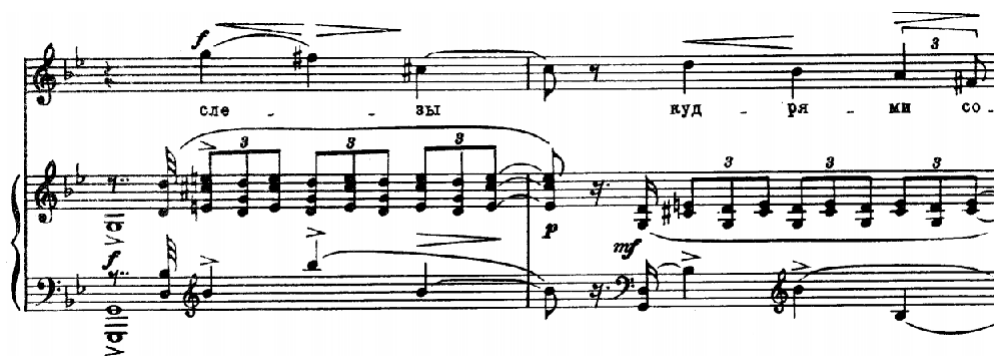
Мелодична лінія знову лишається складною. Рухаючись по звуках зменшеного тризвуку, зменшеної квінти вона підводить до кульмінації:

Музична партитура першого системного зображення. Верхня частина містить вокальну партію з тріольними групами та динамічними позначеннями «cresc.» та «f». Нижня частина показує фортепіанне супроводження з акордами та позначенням «cresc.».

Тут композитор використовує всі засоби, які стають основою найвищого драматичного акценту. (див. такт 13). Ціла низка елементів – мелодичних, гармонічних, фактурно-динамічних, що використовується для досягнення головної художньої цілі – наголосити емоційну важливість поетичного тексту «ивушке, плачущей горько...». Звуковисотна хвиля досягає «сі бемоль», в поєднанні з гострим звучанням дисонуючих акордів (еліпсис нонаккордов) і типовий, такий улюблений Рахманіновим прийом розширення звучить простору, завдяки збагаченню партії фортепіано:

Музична партитура другого системного зображення. Вокальна партія продовжує з тріольними групами та позначеннями «f» та «p». Фортепіанна партія має складну фактуру з тріольними та шестіольними групами.

Подальші низхідні хроматичні рухи у вокальній партії дещо знижують експресію але фортепіанні пасажі на *crescendo* невгамовують схвильованість і драматизм, а навпаки розгойдують, довершують образ крапель, які низпадають з гілок вербиченьки. Інтонації «сльозливості» подалі переходять в нижній голос фортепіанної партії. Це досягається грою регістрів звуку «сі бемоль» на фоні тріольних фігурацій партії правої руки :



Закінчення повертає атмосферу суму, застиглості, елегійності.

Романс «Вночі в саду у мене» – зразок неперевершеної вокальної лірики С. Рахманінова.

Висновки до розділу 2

1. Назвавши свій останній цикл романсів «Шість віршів для голосу з фортепіано» опус 38. С. Рахманінов як би підкреслив визначальну роль поезії. Майже в усіх романсах він дає дуже вільне музичне трактування тексту. У кожному вірші він шукає прояв живого людського почуття, залишаючи осторонь всю навмисність, надуманість його поетичного вираження. Вибір віршів не міг зовсім не позначитися на тоні ліричного висловлювання, менш вільного та безпосереднього, ніж в романсах попередніх опусів.

2. Виконавська інтерпретація циклу романсів «Шість віршів для голосу з фортепіано» опусу 38 вимагає від вокаліста глибокого розуміння нерозривності музики і слова, що особливо важливо у виконанні вокальних творів, яка передбачає бездоганну артистичну взаємодію виконавців – вокаліста та піаніста.

3. Романс «Вночі в саду у мене» із циклу романсів «Шість віршів для голосу з фортепіано» опус 38 – зразок неперевершеної вокальної лірики С. Рахманінова. Твір вражає своєю художньою цілісністю, монолітністю, загостреним драматизмом і водночас геніальністю втілення цієї масштабності у мініатюрну форму, лаконічно використаних засобів викладення.

ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі проаналізовано романсову лірику у творчості С. Рахманінова. Проведене дослідження та виконання поставлених завдань дали підстави дійти таких висновків.

1. Розглянуто історію виникнення та розвитку одного з найдемократичніших, різноманітних, багатого за образністю та тематикою романсового жанру XIX-XX століть, який зіграв виняткову роль в розвитку світової музичної культури та становленні найбільш хвилюючої сфери академічної вокальної музики. Зазначено, що ідейно-тематичною основою творів романсового жанру є тема незадоволеності людиною навколишньою дійсністю, що проявляється в елементах ліричності, елегійності, трагізму, а також мотивах самотності та протесту.

2. Визначено стильові особливості романсової лірики С. Рахманінова. Відрізняючись від романтичної стилістики Ф. Шуберта і Р. Шумана, з її емоційною відкритістю, щирістю висловлювання і чуттєвістю, вокальна музика С. Рахманінова з незвичною модернізованою стилістичною манерою сприймалася сучасниками з подивом та недовірою. Для історії світової музики романси С. Рахманінова за багатьма параметрами стали дійсно новаторськими. По-перше, наслідуючи та розвиваючи риси своїх попередників, С. Рахманінов виступає творцем абсолютно нового типу вокального мелодизму романсової лірики, заснованого на принципах симфонізму. По-друге, новаторство проявилось у поєднанні принципів та методів російського народного варіантно-поспівочного мелодизму з тематикою романсового класичного жанру.

3. Обґрунтовано вплив символізму на вокальну творчість С. Рахманінова. Символізм – це художній напрямок, течія в літературі, живописі та інших видах мистецтва. Для творів символізму характерно формування більш глибокого і вдумливого погляду на звичні слова та предмети, а також прийоми недовомленості та загадковості. «Ідеальним» видом символічного мистецтва

С. Рахманінова є романси ор.38, написані на вірші поетів-символістів: О. Блока, А. Білого, І. Северяніна, В. Брюсова, Ф. Сологуба і К. Бальмонта. Особливість композиторського підходу до поетичного тексту полягає у переосмисленні першоджерел та створенні романсів з реалістичною глибиною та проникливістю. Саме ця сторона символізму виявилася точкою дотику основних положень рахманіновської естетики.

4. Висвітлено історію створення С. Рахманіновим циклу романсів «Шість віршів для голосу та фортепіано» опусу 38, які уособлюють визначальну роль поезії, динамічно розкривають внутрішній психологічний світ музичного тексту. Назвавши свій останній цикл романсів «Шість віршів для голосу та фортепіано», композитор підкреслює визначальну роль поезії. Вибір віршів позначився на тоні ліричного висловлювання, менш вільного та безпосереднього, ніж в романсах попередніх опусів. У кожному вірші композитор шукає прояв живого людського почуття у співзвучності поетичного самовираження та упорядкованості музично-ладового наспіву романсової лірики.

5. Проведено обґрунтування виконавської інтерпретації циклу романсів «Шість віршів для голосу та фортепіано» опусу 38. Виконавська інтерпретація романсів цього циклу, як художнє тлумачення співаком музичного твору виразними і технічними засобами виконавського мистецтва, вимагає глибокого розуміння вокалістом єдності музики і слова, що особливо важливо у виконанні вокальних творів. Інтерпретація циклу романсів опусу 38 передбачає бездоганну артистичну взаємодію виконавців – вокаліста і піаніста, взаєморозуміння стилю, композиційної структури, засобів вокально-виконавської виразності та поетичного тексту для створення дивовижної краси художнього образу.

6. Зроблено виконавський аналіз романсу «Вночі в саду у мене» №1 (g-moll) на вірші А. Ісаакяна, в перекладі О. Блока із циклу романсів «Шість віршів для голосу та фортепіано» ор.38. Романс «Вночі в саду у мене» – це

зразок неперевершеної вокальної лірики С. Рахманінова. Твір вражає своєю художньою цілісністю, монолітністю, загостреним драматизмом, лаконічно використаних засобів викладення і, водночас, геніальністю втілення цієї масштабності у мініатюрну форму.

Розглядаючи останній цикл романсів у цілому, не можна не відзначити, що доторкнувшись до «спокус модернізму», С. Рахманінов залишився великим художником-реалістом, творцем неповторного стилю, що увійшов до історії музичного мистецтва свого народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверьянова А. Романсы Рахманинова как итог изучения жанра в творчестве русских композиторов // Вопросы музыкальной педагогики. Вып.3. Москва: Музыка, 1981. С. 70-96.
2. Алексеев А. С. В. Рахманинов. Москва: Музгиз, 1954. 238 с.
3. Антипов В. И. Творческий архив С. В. Рахманинова: указатель произведений. Сборник статей. Тамбов: Издательство, 2013. 135 с.
4. Асафьев Б.В. Воспоминания о Рахманинове Т. II, С. 362.
5. Асафьев Б. В. С. В. Рахманинов // Избранные труды. Т.2. Москва: Изд-во АН СССР, 1954. С. 193-200.
6. Барсова Л. Н. Изабела-Врубель глазами современников. Ленинград: Музыка, 1982. 119 с.
7. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва, 1910.462 с.
8. Бодина Е. Творческая природа музыкального исполнительства. Автореферат дисс. канд.иск. Киев, 1975. 24 с.
9. Бонфельд М. Романсы Рахманинова: музыкально-поэтический синтаксис эпохи // СергейРахманинов: история и современность. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК, 2005. 399 с.
10. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов (1873-1943). Москва: Сов. композитор, 1976. 645 с.
11. Василенко С. С. В. Рахманинов. Ленинград: Музгиз, 1961. 106 с.
12. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч.1. Ритмика. Москва: Музыка, 1972. 150 с.
13. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Интонация; Ч.3 Композиция. Москва: Музыка, 1978. 367 с.
14. Васина-Гроссман В. Русский романс конца XIX и начала XX столетия. Романсы Рахманинова // Русский классический романс XIX века. Москва: Изд-во АН СССР, 1956. С.299-339.
15. Воспоминания о Рахманинове. Т.1. Москва: Музыка, 1988. 528 с.

16. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: очерки. Ленинград: Советский композитор, 1976. 296 с.
17. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. Москва: Музыка, 1968. 112 с.
18. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации: философский анализ. Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.
19. Долгополов Л. К. На рубеже веков: О русской литературе конца XIX - начала XX века. Ленинград, 1985. 368 с.
20. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Ленинград: Музгиз, 1952. 344 с.
21. Дубровська Г. Літургічна символіка у російській музиці кінця XIX-початку XX століття: феномен С. В. Рахманінова: Автореф. дис. канд. мистецтв. Одеса. 2009. 18 с.
22. Дурандина Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX-XX веков: историко-стилевые аспекты. Москва: РАМ, 2005. 240 с.
23. Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма. Москва. 1989. 176 с.
24. Живов Л. Удачи и просчеты вокалистов // Сов. Музыка. 1973. № 6. С. 64-69.
25. Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика [Текст]. Ленинград. Наука, 1977. 408 с.
26. Кандинский-Рыбников А. Исполнительское интонирование и мелодика Рахманинова // Сов.музыка. 1984. № 5. С.43-49.
27. Кандинский-Рыбников А. Проблема Судьбы и автобиографичность в искусстве С. В. Рахманинова / А. Кандинский-Рыбников // С В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873-1993): материалы науч. конф. / ред.-сост. А. И. Кандинский. Москва. 1995. С. 90-110.
28. Келдыш Ю. Рахманинов Музыка XX века. 4.1. Кн.2. Москва: Музыка, 1976. 312 с.
29. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. Москва: Музыка, 1973. 467 с.

30. Киракосова М. Рахманинов и поэзия Рахманинов в художественной культуре его времени. Ростов-на-Дону: Изд-во РГПУ, 1994. 103 с.
31. Комаренко Н. М. Інтерпретаційно-творчий аспект діяльності концертмейстера, як компонент музично-художньої архітекτονіки вокально-романсових циклів С. Рахманінова на прикладі ор.38 «Молодий вчений» №1 (53) січень, 2018.
32. Кондаков И. В. Культура России. Москва. 1999. 357 с.
33. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю // Наук. вісн. Нац. муз.акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ. 2004. Вип. 37: Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. С.37-42.
34. Кривошей И. Театральные компоненты в романсах С. Рахманинова. Ядкяр. Уфа: АН РБ, 2002. № 3. 51 с.
35. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва. 1991.166 с.
36. Литературное наследие / Сост. З. Апетян. Т.2. Москва: Музыка, 1980. 582 с.
37. Ляхович А. В. Драматургия историко-художественного пространства-времени в позднем творчестве Рахманинова / Артем Ляхович // Наук.вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 90: Проблеми організації художнього часу в музичному творі. С. 114-122.
38. Ляхович А. В. Рахманінов і модернізм. К вопросу об эстетических взглядах композитора / Артем Ляхович // Наук.вісн. Нац.муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 76, кн.2: Проблеми музичного мистецтва: спадщина і сучасність. С. 57-66.
39. Мазель Л. О лирической мелодике Рахманинова // О мелодии. Москва: Музгиз, 1952. С.268-282.
40. Малышева Н. Музыкально-драматический анализ русских романсов С. В. Рахманинова. О пении. Москва: Сов.композитор, 1988. 137 с.

41. Никкарева Е. В. Сентиментальная традиция в поэтике литературного романа / Ярославский педагогический вестник. 2012 №4 Том I (Гуманитарные науки).

42. Овсянникова-Трель А. А. Символистская поэтика в музыкальном воплощении С. Рахманинова (на примере романсов ор.38) // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. зб. наук.пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків: 2012. Вип. 34. С. 111-122.

43. Орлов В. Бальмонт. Жизнь и поэзия // Серебряный век. Поэзия. Москва. 2000. С. 194-198.

44. Оссовский А. В. Музыкально-критические статьи. Ленинград: Музыка. 1971. 372 с.

45. Пак Су Чжин. Вокальное творчество С. В. Рахманинова: к проблеме эволюции стиля: автореф. канд. искусств, наук [Текст]. Санкт-Петербург. 2010. 133 с.

46. Петровский М. Скромное обаяние китча, или Что есть русский романс [Текст] / М. Петровский // Литература (приложение к газете «Первое сентября»). 1997. № 40.

47. Ражников В. Исполнительство как творчество. Сов.музыка. 1972. №2. 80 с.

48. Рахманинов С. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. Москва: Радуга, 1992. 254 с.

49. Рахманинов С. Исполнение требует глубоких размышлений // Сов.музыка. 1977. №2. С.78-84.

50. Рахманинов С. В. Литературнонаследие. Письма. Т. II, С. 81-82.

51. Романс. К Другу // Соревнователь просвещения и благотворения / перевод с нем. Санкт-Петербург. 1818. С. 114–115.

52. 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.

53. Русанова Н. Вклад С. В. Рахманинова в развитие русского классического романса. Вестник О.Г.У.: 2012. Выпуск 1(137) С. 81-831.

54. Русский литературный романс [Электронный ресурс]: учебная программа по спецкурсу для высших учебных заведений / автор-составитель С. С. Яницкая. Режимдоступа: <http://www.philology.bsu.by>

55. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. Москва: Музыка, 1966. С.65-110.

56. Сабанеев Л. С.В.Рахманинов // Воспоминания о России. Москва: Классика - XXI, 2004. С.78-81.

57. 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.

58. Соколова О. Сергей Васильевич Рахманинов. Москва: Музыка, 1984. 159 с.

59. Соловцов А. С.В. Рахманинов. МУЗГИЗ Москва-Ленинград, 1947. 71 с.

60. Старк Э. Из книги «Шаяпин» // Фёдор Иванович Шаяпин. Статьи. Высказывания. Воспоминания о Ф. И. Шаяпине: в 2-х т. Москва: Искусство, 1960. Т.2. С. 60-127.

61. Степанидина О.Д. Проблемы взаимосвязи вокальной и фортепианной партий в русском романсе: Автор.дис. канд. искусствовед. Москва. 1984. 24 с.

62. Тамошинская Т. Вокальная лирика Рахманинова в контексте эпохи. Автореф.дисс. канд.иск. Москва, 1996. 24 с.

63. Федосова Э. П. Сергей Васильевич Рахманинов. Романсы ор.38 (проблемы цикла) Текст // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 12-421.

64. Федякин С. Р. Рахманинов. Москва: Молодая гвардия 2014. 478 с.

65. Хованский Г. А. Мое праздное время, или Собрание некоторых мелких очинений и переводов в стихах. Санкт-Петербург. 1793. С. 24.
66. Хроника Музыкальный современник. №4,5. 1916.
67. Шагинян М. Воспоминания о Рахманинове, Кратово, Апрель 1955 г.
// Режим доступа: <https://senar.ru/memoirs/Shaginyan>
68. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. Москва: Музыка. 1996. 204 с.
69. Юцевич Ю. Є. Музыка. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 2009. 352 с
70. Яворский Б. Рахманинов // Яворский Б. Избранные труды. Т.2. 4.1. Москва: Сов.композитор, 1987. С. 221-224.
71. Яницкая С. С. Романс в русской поэзии XVIII - первой трети XIX века: генезис и эволюция жанра [Текст] / С. С. Яницкая. Минск: БГУ, 2013. 254 с.
72. Andriessen J. Rachmaninow / J. Andriessen. Amsterdam:[s. n.]. 1950. 182 p.
73. Baker V. The Harmonic Style of Sergei Rachmaninoff in the Vesper Mass, op. 37 / V. Baker. New York : Univ. of Rochester, 1942. Classic MGM Cartoons [Electronic resource]. Mode of access: <http://www.closinglogos.com/page/Classic+MGM+Cartoons?t=anon>. — Title from the screen. 77 p.
74. Cunningham Robert E., Jr.: Sergei Rachmaninoff. A Bio-Bibliography. Westport, Conn., London, Greenwood Press 2001. (Bio-Bibliographies in Music. 81.)
75. Schlögel, Karl (Hrsg.): Chronik russischen Lebens in Deutschland. 1918-1941. Berlin, Akademie Verlag 1999.

ДОДАТКИ

Додаток А

Н. П. Кошиц

НОЧЬЮ В САДУ У МЕНЯ...



Слова А. БЛОКА (из Исаакяна)

Соч. 38, № 1

Lento

mf *z* *z* *p* *mf* *z* *z*

Ночь ю в са ду у ме ня пла чет плачу ча я

p *f* *z* *mf* *z*

и ва, и без у теш на она, и вушка, груст на я

4

p *rit.* *a tempo*

и ва.

pp *mf* *p*

m.s. m.d. *m.s.*

8

11 Ран не е утро блеснет, нежна девушка-зорька и вужке, пла-

14 чущей горь ко,

16 слезы кудрями со-

18 трет.

12 сентября 1916 г. Ивановка

Додаток Б

Н. П. Кошиц

К НЕЙ



Соч. 38, № 2

Слова А. БЕЛОГО

Andante

p

Тра - вы о - де - ты

mf

mf

p

(♩ = ♩) cantabile

mf

пер - ла - ми. Где - то при - ве - ты гру - стны. е

4

mf

mf

p

rit.

слы - шу, при - ве - ты ми - лы - е...

7

p

mf

p

mp

a tempo

Ми - ла - я, где ты,

11

pp 5 *cresc.* 5 *mf* 5 5 5

Росо più mosso

ми - ла - я!

13

f *dim.* *rit.*

Tempo I (♩ = ♩)
mf cantabile

Ве - че - ра све - ты яс - ны - е, ве - че - ра све - ты крас - ны - е! Ру - ки воз -

16

p

росо accel. *f* *(♩ = ♩)* *Tempo precedente*

- де - ты: жду те - бя, ми - ла - я,

19

cresc. *f* *fagitato*

где ты, ми - ла - я? Ру - ки воз - де - ты:

23

f *mf*

Темпо I (Мено mosso)

жду те - бя, в стру - ях Ле - ты смы - ту - ю

27

p *p*

rall. *mf* *p cantabile* *a tempo* *p*

блед - ны - ми Ле - ты стру - я - ми...

29

p *pp*

41

mf

Ми - ла - я,

43

p *ff* *f*

где ты, ми - ла -

allegro. *f*

45

я!

rit. *dim.* *p.*

(♩ = ♩)

48

Meno mosso

p dolce *rit.* *pp*

12 сентября 1916 г. Ивановка

Додаток В

Н.П. Кошиц

МАРГАРИТКИ

Слова И. СЕВЕРЯНИНА

Соч. 38, №3

Lento

p

О, по-смот-ри, как мно-го мар-га-ри-ток

и там, и тут. О-ни цве-тут, их мно-го,

5

ten.

их из-бы-ток, о-ни цве-тут. Их ле-пест-

8

tr

ки трехгран-ные, как крыль-я, как бе-лый шелк.

11

росо срезе.

В них ле-та мощь! В них ра-дость и зо-биль-я, в них свет-лый

14

mf

mf

dim.

p *rit.* *f* *a tempo*

полк. Го-товь, зем-ля, цве-там из рос на-пи-ток,

17

p

dim. *dolce* *p*

дай сок стеб-лю...

20

де - вуш - ки, о звез - ды мар - га - ри - ток,

24

pp

rit. dolcissimo *pp* *a tempo*

я вас люб - лю!

27

mf *mf*

tr *tr*

30

tr *tr*

poco dim.

3

10

Poco più mosso

32

p *mf*

2

35

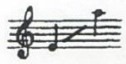
rit.

*

Додаток Г

Н. П. Кошиц

КРЫСОЛОВ



Слова В. БРЮСОВА

Соч. 38, №4

Non allegro. Scherzando

p *cresc.* *mf* *cresc.*

mf *mf* *p leggiero*

Я на дудочке играю, траляляляляля

p *staccato* *p*

mf *rit.* *p*

ля, я на дудочке играю, чьи-то души ве-се-

3

6

a tempo *mf*

8 - ля. Я и - ду вдоль ти - хой

p *rit.* *a tempo* *p comodo*

11 реч - ки, тра-ля-ля - ля-ля-ля-ля, дрем-лют ти-хи - е о - веч-ки, крот-ко

staccato *mf* *pp*

Poco meno mosso *p dolc.*

14 зыб-лют-ся по - ля. Спи - те, ов - цы и ба -

Tempo come prima *rit.* *a tempo* *cantabile* *mf*

16 - раш - ки, тра-ля-ля-ля-ля-ля - ля, за лу-га-ми крас - ной каш-ки

p *cantabile* *p*

строй - но вста - ли то - по - ля. Ма - лый до - миктам та.

19

mf *p* *p cantabile*

schierzando

ит - ся, тра - ля - ля - ля - ля - ля, ми - лой де - вушке при -

22

p

⁺¹⁾

- снит - ся, что ей ду - шу от - дал я. И на неж - ный зов сви -

26

schierzando *p*

p *mf* *p* *dim.*

- ре - ли, тра - ля - ля - ля - ля - ля, вый - дет, слов - но к свет - лой це - ли, че - рез сад, че - рез по -

30

mf *dim.*

1) Закрытым ртом.

147

Più mosso *mf* *leggiere*

ля. И в ле - су под ду - бом тем - нь. м, тра. ля. ля. ля. ля.

33

pp *mf* *m. s.* *sf* *pp*

mf *cresc.*

ля, бу - дет ждать в бре - ду ис - том - ном

35

cresc. *mf* *f* *m. s. sforz.*

dim. *p* *rit.*

в час, ког - да у - снет зем - ля.

37

dim. *p* *mf* *dim.*

Tempo I cantabile *mf*

Встре - чу гость - ю до - ро - гу - ю, тра. ля. ля. ля. ля. ля.

dim. *p*

cresc. *f* *rit.* *p* *a tempo*

вплоть до ут - ра за - де - лу ю, серд - це лас - кой у - то -

42 *stac.* *p* *cresc.* *dim.*

schierzando *p*

- ля. И, сме - нив - шись с ней ко -

44 *3*

rosso a rosso rall.

- леч - ком, тра - ля - ля - ля - ля, от - пу - шу е - ко - веч - кам,

46 *dim.*

dolce e cantabile *pp ad libitum*

в сад, где строй - ны то - з по - ля. Тра - ля - ля!

49 *ppp*

12 сентября 1916 г. Ивановка

Н. Л. Кошму

СОН

Слова Ф. СОЛОГУВА

Соч. 88, № 5

Lento *mf* *mf* *mf*

В ми - ре нет ни че - го воз - де -

dim. *p* *p* *p*

5 - лед - не о сна, - ча - ры есть у не -

8 - го, у не - го ги - ши - на, у не - го на у - стах ни це -

- чаль и ни смех, и в без - дон - ных о -

11

mf

p

- чих мно - го тай ных у -

14

mf

p

rit. dim.

[a tempo]

- тех.

17

рассо cresc.

20

mf *dim.*

rit. *Pcantabile* **Meno mosso**

у не - го ши - ро - ки, ши - ро -

22

legato

marcato il melodia

- ки два кры - ла, и лег - ки, так лег -

24

26

- ки, как пол - ноц - на - я

8

27

мне Не помнить, как не - сел, и ку - да, и на

f *dim.*

29

чем, он кры - лом не взмахнет и не двинет плечом.

m. s. *m. s.*

32

m.d. m.s.

This system contains measures 32 and 33. The right hand features a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand has a bass line with chords and eighth notes. The dynamic marking *m.d. m.s.* is present.

34

This system contains measures 34 and 35. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with chords and eighth notes. There are trill-like markings in the right hand.

35

This system contains measures 36 and 37. The right hand features a complex texture with many beamed notes and slurs. The left hand has a bass line with chords and eighth notes. There are trill-like markings in the right hand.

38

calando *m.d.* *rit.* *pp*

This system contains measures 38 and 39. The right hand has a melodic line with slurs and a *rit.* marking. The left hand has a bass line with chords and eighth notes. Dynamic markings include *calando*, *m.d.*, and *pp*.

2 ноября 1916 г. Москва

Додаток Е

Н. П. Кошиц

АУ!

Слова К. ВАЛЬМОНТА

Соч. 93, № 6

Andante *pp dolce*

Твой нежный смех был сказ-кою из-

pp мен-чи-вою, он звал, как в сон зо-вет сн-рель-ный

agitato

p з-вн. И вот вен-ком, стихом те-бя у-

cresc.

tempo rubato

f

7 - вен - чи - ва - ю, уйдем, бежим вдво-

rit. dim. *p*

9 - ем на гор - ный склон.

col canto *dim.* *p* *pp* *perdendosi*

Tempo più vivo. Appassionato *agitato*

12 Но где же

mf *simile*

14 ты? Лишь звон вершин по - зва - ни - ва - ет.

p *dim.*

Tempo precedente

mf **3**

17 Цвет - ку цвет.ок средь

p

cresc. **3**

19 дня за - жег све - чу. И чей - то смех все вглубь

cresc.

Più vivo

f

21 ме - ня за - ма - да - ва - ет.

f *p* *cresc.* **3**

agitato **3** *f* **3** *ff* **3**

23 По ю, и - шу. „А - у!

f *passionato*

25 *A. у! - кри. чу.*
molto marcato ff

27 *Meno mosso*
f molto cantabile

29

31

33 *Meno mosso*
dim. perdendosi pp



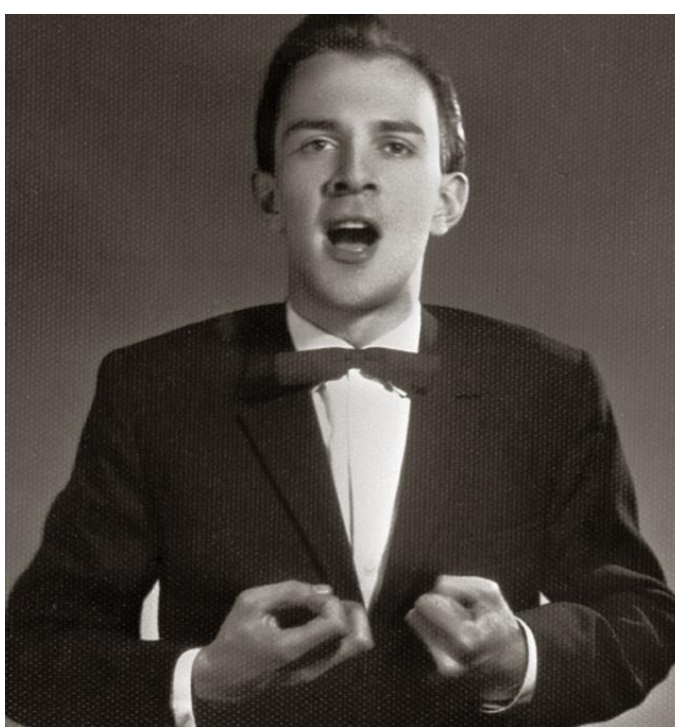
Сергій Васильович Рахманінов



Ніна Кошиць



Федір Шаляпін і Сергій Рахманінов



Муслім Магомаєв



С. Рахманінов у Іванівці 1910р.



Марієтта Шагінян



Аїда Гаріфулліна і ДенісМацуєв