

RU

С. В. Рахманинов и Ф. И. Шаляпин: вокальная фразировка

Вартанов С. Я.

Аннотация. Статья посвящена анализу идеалов вокальной фразировки С. В. Рахманинова в аспекте сотрудничества композитора с Ф. И. Шаляпиным. Цель исследования – прояснить суть концепции – картины целого музыкального сочинения, помогающей исполнителю найти ключ к фразировке, на примере Элегии ор. 3 № 1 es-moll С. В. Рахманинова. Научная новизна исследования обусловлена раскрытием концепции Элегии ор. 3 № 1 es-moll С. В. Рахманинова с точки зрения искусства фразировки. В результате автор приходит к заключению, что Элегия перерастает за рамки камерной фортепианной миниатюры и достигает эмоционального накала масштаба симфонического полотна.

EN

S. V. Rachmaninoff and F. I. Chaliapin: Vocal phrasing

Vartanov S. Y.

Abstract. The paper is devoted to the analysis of S. V. Rachmaninoff's ideals of vocal phrasing in the aspect of the composer's collaboration with F. I. Chaliapin. The aim of the study is to clarify the essence of the concept – the picture of the whole musical composition, which helps the performer to find the key to phrasing, using the example of *Elégie* Op. 3 No. 1 es-moll by S. V. Rachmaninoff. The scientific novelty of the study lies in providing insight into the concept of S. V. Rachmaninoff's *Elégie* Op. 3 No. 1 es-moll from the perspective of the art of phrasing. As a result, the author comes to the conclusion that *Elégie* grows beyond the limits of a chamber piano miniature and reaches the emotional intensity of the scale of a symphony.

Введение

С. В. Рахманинов и Ф. И. Шаляпин впервые встретились в Частной опере С. И. Мамонтова: с этих пор дружба этих великих артистов продолжалась до конца жизни. Именно здесь солист Шаляпин разучивал оперные партии под руководством дирижера Рахманинова: процесс работы обогатил обоих, расширил творческий потенциал каждого. Несмотря на разницу характеров, «Они сошлись. Волна и камень, / Стихи и проза, лед и пламень / Не столь различны меж собой» (А. С. Пушкин). В самом деле: «Шаляпин – динамика, огонь, беспокойство, Рахманинов – сосредоточенное спокойствие, углубленность. Шаляпин бесконечно говорил, жестикулировал, “играл”. Рахманинов слушал, улыбался своей доброй улыбкой» (из воспоминаний певицы Ю. С. Фатовой-Бакалейниковой (Воспоминания о Рахманинове. 1945. <https://senar.ru/memoirs/Fatova/>)). Сотрудничество с гениальным композитором-пианистом сыграло решающую роль в дальнейшем художественном росте и последующем международном признании великого певца и артиста. Рахманинов-дирижёр воспитывал вкус певца в постижении искусства фразировки, помогая конкретными указаниями яркости и характеристичности музыкальных образов. Рахманинов проявлял чуткость не только к красоте и силе голоса Шаляпина, он работал с огромным упорством над интонационной и тембровой выразительностью, будучи уверенным: голос, подобно алмазу, должен получить тщательную огранку, чтобы стать бриллиантом.

Для достижения цели исследования были поставлены следующие задачи: 1) рассмотреть особенности фразировки как обобщающей категории мышления музыканта-исполнителя; 2) раскрыть вокальные идеалы фразировки С. В. Рахманинова на примере Элегии ор. 3 № 1 es-moll.

Теоретическая база исследования представлена работами, посвящёнными фортепианному искусству (Брянцева, 1966; Буховцев, 1889; Глебов, 1929; Зенкин, 1997; Фейнберг, 1965), в том числе самого С. В. Рахманинова (1980а; 1980b).

Обсуждение и результаты

Рассмотрим одну из важнейших областей исполнения – фразировку.

Сам Рахманинов, обозначив «Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры», третий пункт назвал «III. Правильная фразировка»:

«Художественная интерпретация невозможна, если учащемуся не известны правила, составляющие основу для очень важной области, фразировки. К сожалению, в этом отношении многие издания несовершенно. Некоторые из знаков фразировки используются неверно. Следовательно, единственно безопасный путь – взяться за специальное изучение этой важной сферы музыкального искусства. В старое время знаками фразировки пользовались мало. Бах расставлял их чрезвычайно скупно. Тогда в этом не было необходимости, так как каждый музыкант, играя, мог сам установить границы фразы. Но знание способов определения фраз ни в коей мере не является единственно необходимым. Столь же важно и мастерство их исполнения. В сознании художника должно родиться подлинное чувство музыки, иначе все знания фразировки, которыми он обладает, окажутся бесполезными» (1980а, с. 232) (интервью газете The Etudes (Филадельфия), март 1910 г.).

Налицо парадокс: Рахманинов призывает «**изучать правила фразировки**», но признаёт, что «**без подлинного чувства музыки все знания окажутся бесполезными**». Зададимся вопросом – о каких **правилах фразировки** говорит Рахманинов? Он отмечает: во времена Баха знаками фразировки пользовались мало (Рахманинов, 1980а, с. 232). Это естественно: в эпоху Барокко полифония оперировала прежде всего риторической диспозицией и артикуляцией мотивов. Однако уже Ф. Куперен отмечает разницу между нотной записью и звучанием, между «табулатурой» и «декламацией». В эпоху романтизма в музыке воцарилась протяжённая мелодия – носительница интонируемых речевых смыслов. Изменился инструмент: мгновенная отзывчивость клавиатуры на прикосновение рук, «весовая» игра открыли совершенно иные возможности произношения мелодии на рояле. Принципиальная сложность изучения фразировки проистекает из разницы **языка и речи**: если **язык нотного текста** требует теоретического осмысления законов построения, то **живая речь исполнителя** нуждается в актёрском воспроизведении смыслов на клавиатуре рояля посредством определённых выразительных и пластических приёмов.

Примеры в сфере фразировки будут иллюстрированы произведениями Рахманинова малых форм, имея в виду, что **фразировка – обобщающая категория мышления музыканта-исполнителя**.

Фразировка обусловлена концепцией целого – несёт её импульс, «пронизывающий все клеточки сочинения». В ней проявляются представления исполнителя о сочинении как едином действии, состоящем из мотивов, периодов, предложений, разделов. Рельефность фраз наиболее заметна в лирике созерцания, однако фигурации пассажей не менее нуждаются в ней. Фразировка отражает **стратегию мышления исполнителя**, способность выстроить целое. Фразировка оперирует всем комплексом средств: динамика и артикуляция, ритмика и агогика, напряжения и разрешения гармонии. Функции её многогранны и обусловлены прежде всего способностью исполнителя одухотворить текст **речевой интонацией**. Красота фразировки зависит от гибкости агогики и импровизационной свободы, это помогает пианисту преодолевать ударную природу звукообразования на рояле.

Фразировка и пластика. Фразировка теснейшим образом связана с пластикой, об этом пишет С. Фейнберг: «Фразировка предполагает свойства музыки передавать интонации и выразительность речи, её близость к синтаксическим формам и смысловым категориям. Пластика игры создаёт образ движения, жест, ощущение веса. В музыке пластика и выразительность фразировки дополняют и усиливают общее впечатление. Логика фразировки и выразительность жеста дополняют друг друга. В зависимости от характера фразировки и пластики ритма меняется впечатление от фортепианной звучности: она может быть сухой, острой или мягкой, обволакивающей, певучей или отрывистой. Когда говорят, что пианист обладает выразительным певучим звуком или мягким туше, то забывают, что впечатление зависит не столько от устройства руки или мягких подушечек, но **главным образом от манеры фразировать и от пластичности образа**, переданного музыкой. Только очень наивные учительницы музыки думают, что тайны хорошего фортепианного звучания связаны с особо счастливым строением руки пианиста» (1965, с. 171-172).

Вокальные идеалы фразировки Рахманинова

Для Рахманинова незыблем постулат «мелодия – душа музыки». Конечно, прекрасные мелодии создавались Бахом во времена Барокко или же Моцартом в эпоху Классицизма. Однако культ мелодии сложился в эпоху Романтизма – тогда и обозначилась роль фразировки, генетически связанная с вокальным произнесением мелодии. Орфеем XIX века можно считать Шопена, а Орфеем XX века – самого Рахманинова, который следовал его идеалам: «Шопен! Я почувствовал силу его гения, когда мне было 19 лет; я ощущаю это и по сей день. Его утончённое чувство звуковых красок, его великолепные гармонии и всегда подлинно пианистическое выявление возможностей инструмента делают его произведения своего рода Библией для пианиста. Если вы знаете творчество Шопена, вы практически знаете всё, что можно сделать в сфере создания пианистических эффектов высокого художественного значения» (1980b, с. 122). Общность двух гениев проявилась и в доминирующим в их музыке жанре: Шопен – “zal” (жалоба), Рахманинов – элегия (жалоба). Рахманинов с юности постигал идеалы пения на рояле на концертах Ан. Рубинштейна (о «поющих пальцах» Ан. Рубинштейна вспоминают современники. А. Буховцев пишет, что кантилена его «удивительно приближается к человеческому пению» (1889, с. 6). Б. Асафьев отмечает: «С ранних детских лет хорошо помню восхищение со всех сторон певучестью рубинштейновской игры... У всех на устах было имя Рубинштейна и пение его рук!» (Глебов, 1929, с. 25)). К принципам вокальной фразировки приходил Рахманинов – дирижёр Оперы Зина, готовивший роли с Ф. И. Шаляпиным.

Отношение Рахманинова к фразировке сравнимо с его взглядом на кульминацию: «...нужно выбрать ключевую точку и выстроить целое, чтобы она засверкала во всём блеске» (Цит. по: Шагинян, 1974, с. 162). Так же и фразировка: нужно наметить опорные точки (одну или несколько) – «исполнитель должен уметь подойти к ним

с абсолютным расчётом, абсолютной точностью, чтобы они (точки) не сползли» (Цит. по: Шагинян, 1974, с. 162). Фрагмент Рахманинова следует принципам его кумира – Шопена. В отличие от него, Рахманинов не выставляет аппликатуру в мелодии – считает, что пианист обязан её знать. В музыке Рахманинова наиболее типично размещение кульминации не в середине или в конце – в начале фразы.

Кульминация в начале фразы фактически совпадает с «**вокальной фразировкой**» – подразумевает звуковой максимум в её начале. Певец набрал весь ресурс дыхания, заполнил объём лёгких. По мере течения фразы запас дыхания расходуется, к концу фразы – исчерпывается, идёт бережная филировка остатков.

С. Фейнберг объясняет стратегию мышления пианиста в вокальной фразировке: «Выискивая свои средства в мире певучих фортепианных звучаний, пианист, естественно, стремится смягчить ступенчатость в мелодических последованиях, захватить в начале фразы достаточно силы, чтобы потом, экономно растрачивая её на протяжении мелодического отрезка, слить эти звуки, не отрывая ни одного из них от общей плавной линии. **Звуковая полнота в начале фразы аналогична запасу дыхания у певца. Пианист растрачивает запас полноты звука, как певец дыхание.** Новое усиление звучности в середине фразы может быть воспринято как нарушение плавности вследствие незакономерно взятого нового дыхания. Не обладая запасом полноты звука в начале фразы, пианист приходит к “беззвучию”, или вынужденное усиление может оторвать конец фразы от её начала из-за “ступенчатости” фортепианной звучности» (1965, с. 232).

Элегия ор. 3 № 1 *es-moll*: ранний автопортрет автора (кульминация в начале фразы)

Первый же фортепианный орpus 19-летнего Рахманинова, изданный в 1892 году, встретил восторженную оценку публики и критики. Элегия, избранная заглавной пьесой, – наиболее драматичная в цикле, отображает противоречия состояния **автора. Жанр элегии** (жалобы) передаёт состояние неудовлетворённости автора собой и миром, его мироощущение близко образу «влюблённого юноши» Первого Концерта ор. 1.

Элегия была отмечена П. И. Чайковским в числе лучших пьес цикла; в ней впечатляет сюжет: от начальной фразы до развязки в коде Рахманинов с предельной ясностью передает перепады эмоциональных состояний героя. Краткие ремарки композитора служат лишь намеками, наша цель – прояснить суть концепции.

Рахманинов в Элегии «целиком во власти своей тематической идеи» (Цит. по: Брянцева, 1966, с. 5): квинтэссенция её заложена уже в главной теме – **мелодической фразе широкого дыхания**, которую следует отнести к типу вагнеровской «**бесконечной мелодии**». Фактически она состоит из цепочки перетекающих друг в друга мотивов; суть явления определяет К. Зенкин: «...она – выражение пения как такового, пения как непрерывающейся жизни души, независимой от каких-либо конкретных состояний» (1997, с. 392).

Об уникальности кантилены Рахманинова-пианиста вспоминает С. Фейнберг, слушатель выступлений Рахманинова, один из первых исполнителей его Третьего концерта ор. 30: «Никто из пианистов не обладал такой широкой и полнозвучной фразировкой, как Рахманинов. О певучести его игры можно сказать так, как говорят о замечательном вокалисте, – что в ней прежде всего захватывает широта, сила и выносливость мелодического дыхания. В рахманиновском пианизме нас поражает способность на протяжении длительной мелодии сохранять сочность и наполненность звука, его фантастическое умение распределять силу звука и вовремя запастись новыми ресурсами, необходимыми для полнокровной выразительности фразировки» (1965, с. 232).

Ключ к фразировке исполнителю поможет найти прежде всего картина целого сочинения – **концепция**, нерв которой бьётся в каждой клеточке. Наиболее характерным и пронзительным **мотивно-колористическим** образованием в Элегии является, безусловно, её **лейтгармония** (*as – f – ces – es – as*), в которой узнаётся **Тристан-аккорд** Вагнера (*f-h-dis¹-gis¹*) – **символ любовного томления**. Рахманинов вслед за Вагнером использует свойства этого лейтмотива: мягкую диссонансную окраску гармонии и вопрошательную интонацию мотива. Очевидно, как и «Тристан», Элегия передаёт остроту переживания безвозвратно утраченной трагической любви. Потому и в музыкальной выразительности здесь сочетаются **монологи** и **диалоги** – по сути перед нами **драматическая сцена**. **Тристан-аккорд** пронизывает всю ткань Элегии; но, в отличие от бесконечной череды эллипсисов у Вагнера, эта неповторимая гармония получает у Рахманинова различные тональные разрешения, например в тонику *es-moll* (*es – b – es – ges*).

Представим единую линию «**бесконечной мелодии**» темы как цепочку мотивов-персонажей сюжета. Их напряжённые отношения от начала пьесы постоянно эволюционируют, обостряются и приводят к катастрофическому взрыву в коде. Каждая из частей трёхчастной формы строится из контрастных картин.

Первую часть (т. 1-40) открывает двутакт вступления: волнообразные фигурации ассоциируются с морской стихией, задают модус взволнованности.

Картина 1 (т. 1-11). Герой: мировая скорбь и любовная тоска

1. **Мелодия *espressivo*, нисходящая вокальная фраза** темы – воплощение отчаяния героя, в её декламации: «Господи, услышь меня, Господи» – взрывчатая смесь состояний мольбы и протеста. Кульминационная вершина темы ***mf*** на выдержанном звуке – горестное восклицание на максимуме дыхания; спуск по выдержанным синкопам ***tenuto*** словно визуализирует попытки героя удержаться на высоте чувства и в то же время – сознание их краха. **Восходящий мотив *cresc*** (т. 6-7) – попытка возражения, сохранения равновесия – не даёт результата: продолжается спуск синкоп и затухание фразы в ***dim*** до полного угасания ***p***.

2. **Мотив любовной тоски на Тристан-аккорде** (т. 10-11) в окончании вокальной фразы – важнейший образ **мысленного диалога** героя: **мотив мечты о ней**. Восходящие триоли требуют совершенно особого звучания ***pp*** – символизируют утерянное счастье. Щемящее завершение мотива – возможная **вокальная фермата**, как бы запаздывающее разрешение пунктира в тонику ***es-moll***. Трансформации этого мотива становятся важнейшей **константой сюжета**.

Повторное проведение **темы** отличается гораздо большей настойчивостью: мелодическая линия вначале также спускается по синкопам в *dim*, однако вскоре *cresc* разворачивается до *f* (т. 14-15), хотя и смягчается в *p* позитивного *Ges-dur*.

Картина 2 (т. 17-32). Противление героя

Новая стадия сюжета: ряд **диалогов** и трансформации мотивов – принципиально изменяет ситуацию, идёт накопление ресурсов к кульминации *ff*. На спокойный восходящий **мотив вопроса** *pp* следует взволнованный декламационный ответ мотива **триолей на Тристан-аккорде**. В повторном проведении диалога градус экспрессии возрастает: мотив вопроса получает авторскую ремарку: *con affetto*, ответ звучит ещё более «запальчиво». Мятёжные порывы героя выливаются в огромное *cresc*: маркированные акценты в мотивах *ff* в аккордовой фактуре в протяжении восьми тактов передают высший накал страсти и, наконец, спускаются до уровня *f*.

Реприза главной темы (т. 33-40). Проведение темы в секстах *f* свидетельствует о трагическом мироощущении героя, его мужестве и решимости.

Средний раздел из двух картин (т. 41-83)

Картина 3. *Piu vivo* (т. 41-59). Просветленные воспоминания

Новая **лирическая тема** *mf* – попытка героя воскресить в памяти светлое прошлое. Тема в светлом *Ges-dur* открывается заглавным щедрым интервалом **лирической сексты** (№ 114, т. 1) в тёплом виолончельном регистре в партии левой руки – под ласковое журчание *pp* фигураций двойных нот. Тема также претворяет **вокальную фразировку**: от насыщенного начала к филированию звучности по мере нисхождения. Повторение темы приводит к перелому: счастье оказываются призрачным! Конфликт представлен в **диалогах** мотивов: страстная мольба «**темы виолончели**» *mf* (№ 115, т. 1-3) в парадоксальном высоком регистре наталкивается на недоумение **восходящих мотивов** строгого хора (№ 115, т. 3-5). В гармонии, как в вопросах, так и в ответах, звучит **Тристан-аккорд**.

Картина 4 (т. 63-83). Подход к кульминации и взрыв

После безуспешной попытки примирения в светлом *Ges-dur* кризис разгорается с невиданной силой. От *pp* начинается стремительная экспансия *cresc sempre*, расширение фактуры: бас и мелодия устремляются в противоположных направлениях. Страсть увлекает мелодию в октавах вверх: восхождение секвенций снова идёт по синкопам; напротив, бас погружается в мрачные глубины. Необычайно яркая и протяжённая зона кульминации: *fff appassionato* (13 тактов) сохраняет высший уровень напряжения Рахманинова прежде всего за счёт конфликта гармоний: в тритоновом соотношении басов блистают два цветовых пятна: *A-dur* и нонаккорда на *Es*. Метафорический смысл этих многократных экстатических повторений приёма эллипсиса (подмены тональностей в духе Вагнера), сопоставления красок – неверность возлюбленной, утрата веры героя в смысл жизни.

После колоссального эмоционального потрясения наступает опустошённость героя – призрачная ценность его дальнейшего бытия передана в бесплотной, выписанной петитом каденции *p* (т. 83).

Реприза (т. 84-107) из двух разделов

Картина 5. *Tempo I* (т. 84-99). Безысходность, смертельная тоска

После крушения идеалов герой остаётся наедине со своей трагедией. Его «**бесконечная мелодия**» в секстах звучит в динамика *pp*, без нюансов (в отличие от *mf espressivo* в начале). Загробным холодком веет от нисходящих мотивов 2-й Картины, градус их эмоций – около абсолютного нуля *ppp* (т. 91) (вместо *ff* в начале). Постепенно герой выходит из оцепенения, пробуждается его воля. Мятёжный **восходящий мотив** (т. 96) в динамике *mf* показывает решимость героя разорвать порочный круг мучительного чувства. Об этом говорит ломка стереотипов: в нисходящей **вокальной фразе** отсутствуют *dim* и угасание темпа.

Картина 6. Кода (т. 100-107). Взрыв отчаяния: отвержение любви

Развязка сюжета очень красноречива: **мотив любовной тоски с Тристан-аккордом** (в начале – образ сокровенной мечты *pp*) материализуется в *mf* как знак тяжёлого решения: отвергнуть неразделённую любовь. Восходящая волна *cresc* секвенций этого мотива приводит к взрыву отчаяния в кульминации *ff*, к перелому на самом гребне. В лавинообразном потоке нисходящих маркированных терций-акцентов узнается жест отвержения трагической любви.

Несомненна переключка двух кульминаций в середине и в коде. В первом случае её основой была злоеющая **пара басов: A-dur и D9 на Es**; в коде симметричная **пара басов: тоника es-moll и As – Тристан-аккорд на S**. Грозная декламация в последнем такте восходящих акцентов в *fff* (т. 107) – достойный ответ на бессилие в выписанной петитом «бесплотной» каденции *p* (т. 83) перед репризой.

Заключение

К. Зенкин характеризует особые качества мелодики Рахманинова: «...каждый изгиб мелодии, каждая новая гармония создают возможность более или менее конкретно эти состояния обозначить и воплотить их в движении»; он также отмечает огромную «степень “психологической вместимости” мелодии» и связывает с ней «необычный для созерцательной лирики уровень драматизации» (1997, с. 392-393). В развитии этой мысли следует обратить особое внимание на аспекты жанра: Элегия перерастает рамки лирической пьесы и разворачивается как **драматическая сцена**. Элегия «написана кровью» – выходит за рамки камерной фортепианной миниатюры и достигает эмоционального накала, достойного масштаба симфонического полотна. С. В. Рахманинов первым из русских композиторов-пианистов достигает синтеза вершин пианистического мышления великих романтиков: вокальной мелодики Шопена и «фортепианной партитуры» Листа.

Источники | References

1. Брянцева В. Фортепианные пьесы Рахманинова. М., 1966.
2. Буховцев А. Н. Чем пленяет нас А. Г. Рубинштейн. М., 1889.
3. Глебов И. <Асафьев Б.> Антон Григорьевич Рубинштейн. М., 1929.
4. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М., 1997.
5. Рахманинов С. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры // Рахманинов С. Литературное наследие: в 3-х т. М., 1980а. Т. 3.
6. Рахманинов С. Репертуар Рубинштейна // Рахманинов С. Литературное наследие: в 3-х т. М., 1980б. Т. 1.
7. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М., 1965.
8. Шагинян М. Воспоминания о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове: в 2-х т. Изд-е 4-е, доп. М.: Музыка, 1974. Т. II.

Информация об авторах | Author information

Вартанов Сергей Яковлевич¹, д. иск., проф.

¹ Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова



Vartanov Sergei Yakovlevich¹

¹ Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

¹ varser@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 11.08.2023; опубликовано online (published online): 27.09.2023.

Ключевые слова (keywords): С. В. Рахманинов; Ф. И. Шаляпин; искусство фразировки; вокальные идеалы фразировки Рахманинова; Элегия op. 3 № 1 es-moll; S. V. Rachmaninoff; F. I. Chaliapin; art of phrasing; Rachmaninoff's vocal ideals of phrasing; Elégie Op. 3 No. 1 es-moll.