

Кодовое слово: Сенар

**С.В. Рахманинов. Шесть хоров для женских или детских
голосов op.15 как образец раннего стиля композитора**

Номинация: Музыкальное искусство XVIII-XIX вв.

Буданцева Мария Максимовна

**ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»
Музыкальное училище имени Гнесиных**

Теория музыки, IV курс

**Руководитель: Сударева Мария Александровна,
кандидат искусствоведения**

Обзор хорового наследия С. В. Рахманинова

Сергей Васильевич Рахманинов обращался к хоровой музыке практически на протяжении всей жизни. Некоторые хоровые сочинения композитора получили особую популярность и признание: наиболее известны «Колокола», «Всенощное бдение», «Три русские песни для хора с оркестром». В целом, эта часть наследия композитора невероятно разнообразна и интересна.

Одним из первых хоровых образцов творчества Рахманинова является шестиголосный мотет для хора а cappella на латинский текст «Deus meus» («Боже мой», 1890 г.), написанный в классе А.С. Аренского в качестве учебной работы по полифонии. Работа получила высокую оценку, однако сам композитор не питал к ней привязанности, о чем сообщает в письме к Н.Д. Скалон: «По правде сказать, ужасно не хочется с такою мерзостью выступать, не люблю я этой вещи» [1, 163]. Среди духовных хоровых сочинений раннего творчества — написанный в 1893 г. Духовный концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу» для смешанного хора без сопровождения.

Предположительно в 1894 г. композитор создает «Хор духов» для смешанного хора без сопровождения, в основу которого лег фрагмент поэмы А.К. Толстого «Дон Жуан». К поэзии Толстого Рахманинов обращается и впоследствии: хор «Пантелей-целитель» стал одним из первых произведений, появившихся после творческого кризиса (1899 г.). Оба сочинения написаны для одинакового состава — смешанного хора без сопровождения. Музыка хора «Пантелей-целитель» словно овеяна ароматами душистых цветов и трав. Ученица Рахманинова Е.Ю. Жуковская в «Воспоминаниях» пишет: «Иногда мы уходили в сад, располагались где-нибудь в тени на траве или на свежескошенном сене, и начинался у нас квартет а cappella. У Наташи было высокое сопрано, я пела второй голос, брат — партию тенора, а Сергей Васильевич был одновременно и басом и дирижёром [...] Помню, что всё выходило у нас очень хорошо и доставляло нам большое удовольствие. Думаю, что, если бы квартет был неточен в смысле интонации, Сергей Васильевич не мог бы его слушать. Пели мы обыкновенно русские песни и только что

написанный им хор «Пантелей-целитель» и очень любили петь напевы панихиды» [3, 289].

Зрелое хоровое творчество композитора представлено крупными сочинениями кантатно-ораториального плана — кантатой «Весна» и поэмой «Колокола». «Весна» написана в 1902 г. для баритона соло, смешанного хора и оркестра. В основу кантаты легло стихотворение Н. Некрасова «Зеленый шум». Это произведение отличается глубоким и суровым драматизмом. В центре внимания здесь находится сложный душевный мир человека с его сильными страстями. Основная тема произведения — любовь и страдания, где любовь выступает как сила, олицетворяющая самое светлое и прекрасное в жизни человека. Ясный гармоничный мир природы противопоставляется миру человеческих чувств, полному тревоги и переживаний. В то же время Рахманинов (как и Некрасов) подчеркивает близость человека с природой, с ее вечными законами и непрерывным обновлением. Ведущая выразительная роль в кантате принадлежит оркестру, хоровая же партия насыщена тонкими колористическими эффектами. Хор дополняет звучание оркестра как одна из его групп, выполняет изобразительные функции.

Центральное место в хоровом наследии принадлежит поэме «Колокола» для симфонического оркестра, хора и солистов (1913 г.). Это грандиозное философское произведение в четырех частях, в основе которого лежит стихотворение американского поэта Эдгара По в переводе К. Бальмонта. Широкая картина изображает различные этапы жизни человека: от светлых юношеских грез и счастья любви до тяжелых трагических переживаний и погребального шествия. Значительная роль отведена оркестру, состав которого очень разнообразен (челеста, фортепиано, различные ударные, арфа). Рахманинов мастерски использует палитру красок оркестра и хора, тонкая выразительность хоровой ткани сочетается с яркой красочностью и изяществом голосоведения. Благодаря введению солирующих голосов в трех частях фактура становится еще более сложной: в первой части — тенор, во второй —

сопрано, в финале – бас, в третьей части вокальная партия полностью поручена хору.

К вершинам хорового творчества Рахманинова относятся также два духовных произведения: «Литургия Иоанна Златоуста» (1910 г.) и «Всенощное бдение» (1915 г.) для смешанного хора *a cappella*, написанные на канонические церковные тексты. В интерпретации композитора эти сочинения выходят за рамки традиционной богослужебной музыки, на что указывает Ю.В. Келдыш: «Самостоятельно осмысливая религиозные тексты, Рахманинов создает на их основе целостные, законченные композиции типа хоровой оратории» [5, 389]. В «Литургии» композитор еще не обращается к знаменному распеву, он создает свободную композицию, выражая в ней свое личное отношение к возвышенным текстам. Его музыка проникнута лиризмом, при этом не нарушая возвышенности богослужения. «Литургия» состоит из двенадцати песнопений, объединенных тематически и сопоставленных по принципу контраста. Полнозвучное хоровое *tutti* чередуется с легкой разреженной звучностью. Еще большей стилистической выдержанностью и единством замысла отличается «Всенощное бдение». Состоящая из пятнадцати песнопений, «Всенощная» Рахманинова представляет собой законченную композицию с единым поэтическим замыслом и последовательно развивающейся драматургией. Это двухчастная композиция, включающая в себя Вечерню (№2 — 6) и Утреню (№7 — 15), и предваряемая прологом. В основе песнопений — подлинные темы обихода, аскетичные знаменные распевы, которые Рахманинов обогатил современными ему средствами. Композитор по-разному использует хор: он прибегает к разделению партий, пению с закрытым ртом, создает своеобразные тембровые эффекты. Общий спокойный тон сочетается с обилием красок — лирических, нежных мелодий, звучных возгласов, колокольных переливов. Благоговейная молитва превращается им часто в развернутое эпическое повествование или даже в массовую картину оперного плана.

Наряду с собственными сочинениями у композитора есть хоровые обработки народных песен. Среди них — обработка украинской песни

«Чоботы» для смешанного хора a cappella, написанная в 1899 г. Много лет спустя, уже за границей композитор вновь обращается к фольклору и пишет «Три русские песни» для симфонического оркестра и смешанного хора в 1926 г. Все три народные мелодии сочинения («Через речку, речку быстру», «Ах, ты Ванька, разудала голова», «Белилицы, румяницы вы мои») овеяны скорбным настроением, и вместе они составляют единый цикл, выдержанный в минорных тонах и объединенный общей идеей: воспоминаниями о Родине, полными любви и тяжелой безысходной тоски. С точки зрения драматургии «Песни» имеют черты трехчастной симфонии с хором, где первая часть — завязка, вторая — лирический монолог, а третья — стремительный финал, завершающий предыдущее развитие.

Отдельно стоит упомянуть оперное творчество композитора: в двух операх из трех представлен хор¹, при этом его трактовка разная. В одноактной опере «Алеко», которая является выпускной работой композитора, содержится несколько хоровых номеров, создающих атмосферу цыганского быта: это хор цыган «Как вольность весел наш ночлег» № 2, Сцена и хор «Да как же ты не поспешил тотчас вослед неблагодарной» № 4, хор «Огни погашены» № 7 и хор «О чем шумят?» в финале оперы. В опере «Франческа да Римини» хор изображает атмосферу ада (призраки ада, вихрь страждущих) и служит тембровой краской: он поет преимущественно без слов (вокализы открытым или закрытым ртом), при этом находясь за сценой или в глубине нее. Единственный раз хор вступает самостоятельно в эпилоге, где скандирует в унисон трагическую роковую фразу: «Нет более великой скорби, как вспоминать о времени счастливым в несчастье».

Как видно, хоровая музыка составляет значительный по объему пласт наследия Рахманинова, сочинения которого разнятся по тематике, драматургии и составу. Большинство хоровых образцов написано для хора a cappella, но есть ряд произведений с сопровождением оркестра. Примечательно, что Шесть

¹ «Скупой рыцарь» — камерная опера и не имеет хоровых эпизодов.

хоров op.15 — единственные, написанные для состава женских или детских голосов в сопровождении фортепиано.

Ранний период творчества: Шесть хоров для женских или детских голосов op.15

В 1892 г. С.В. Рахманинов окончил Московскую консерваторию с Большой золотой медалью. За годы учения он ярко проявил себя как композитор и пианист, завоевал славу серьезного и вдумчивого музыканта. На экзамене по гармонии П.И. Чайковский, прослушав написанные Рахманиновым и им же самим исполненные пьесы, был настолько восхищен, что вокруг выставленной комиссией пятерки с плюсом расставил еще три плюса². Большой успех имела и выпускная работа Рахманинова по классу композиции опера «Алеко», за которую ему также поставили «5+».

Но в дальнейшем жизнь Рахманинова складывалась непросто — молодого музыканта беспокоили мысли о будущем и отсутствие стабильного заработка. Это время, вплоть до конца 90-х гг. — время творческих исканий, взлетов и падений. Постановки оперы «Алеко» в Москве и в Киеве прошли с успехом, но не задержались в репертуаре театров. Крупная и наиболее авторитетная из московских организаций — отделение РМО — продолжала упорно игнорировать Рахманинова как пианиста и не привлекала его к участию в концертах (вероятно, это объяснялось заведомо недоброжелательным отношением В.И. Сафонова к Рахманинову). Редкое появление молодого музыканта на эстраде было связано отчасти и с тем, что главным своим призванием он считал сочинение музыки.

Лето Рахманинов нередко проводил в имениях знакомых, друзей, родственников. Так, летом 1892 и 1894 гг. он жил в имении И. Коновалова в

² Известный случай не вызывает сомнений в своей правдоподобности, о нем пишут все исследователи творчества С.В. Рахманинова. Об этом сказано в книгах «Рахманинов и его время» Ю.В. Келдыша, «С.В. Рахманинов» В.Н. Брянцева, а также в «Воспоминаниях, записанных Оскаром фон Риземаном».

Костромской губернии, куда был приглашен для занятий с сыном хозяина. Осенью 1892 г., возвратившись в Москву, Рахманинов поселяется сначала у Сатиных. Лишь с осени 1895 г. он обосновывается на Арбате в Серебряном переулке, где живет до 1899 г. Постоянные скитания, бытовая неустроенность, конечно, не создавали творческой атмосферы, но, несмотря на все неудобства, Рахманинов плодотворно работал. Летом 1893 г. композитор пишет два крупных сочинения — оркестровую фантазию «Утес» и Фантазию для двух фортепиано. Также к этому периоду относятся романсы ор.8 на стихи А.Н. Плещеева, среди которых «Речная лилея», «Дитя! Как цветок, ты прекрасна» «Сон» и другие. Появившийся в это время духовный концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу», становится первым после консерватории обращением композитора к хоровой музыке а cappella.

В этот период Рахманинов пережил и внутренние потрясения. В конце 1893 г. из жизни уходят два очень значимых для него человека: Н.С. Зверев и П.И. Чайковский. Печальное известие о смерти Чайковского тронуло его до глубины души. В память о великом мастере Сергей Васильевич создает Элегическое трио №2 d-moll. Дата начала работы, проставленная на авторской рукописи трио, совпадает с датой смерти великого композитора, что свидетельствует о том, что Рахманинов, получив трагическое известие, сразу приступил к написанию произведения.

К лету 1894 г. интенсивность композиторской деятельности Рахманинова падает. Он возвращается к Каприччио на цыганские темы, которое еще было задумано два года назад, но завершает его только осенью. Из письма композитора другу М.А. Слонову известно, что сочинение музыки в этот период совсем не шло [1, 237]. Творческая пауза завершается обращением Рахманинова к симфоническому жанру: в январе 1895 г. он начинает работу над Первой симфонией, первое исполнение которой в марте 1897 г. в Петербурге приведет к кризису и почти трехлетнему молчанию композитора.

В концертной деятельности Рахманинова время до конца 1895 г. является периодом затишья. Вынужденное бездействие было тяжелым для музыканта во

всех отношениях. В конце 1895 г. Рахманинов получает предложение о концертном турне с итальянской скрипачкой Терезиной Туа. Поездка сулила успех и достаток, но надежды не оправдались: публики было недостаточно, расходы едва окупились. В это время Рахманинов был лишен возможности заниматься композицией и лишь весной 1896 г. он возвращается к сочинительству.

В целом, этот период овеян неопределенностью для композитора, и денежная потребность, о которой он прямо говорит в письме к другу А.В. Затаевичу, вынуждает его вкус быть якобы «не особенно разборчивым» [1, 253] в создании произведений. Однако авторская оценка некоторых сочинений данного периода несправедлива: в этом письме Рахманинов пишет про романсы op.14 (1896 г.), Шесть хоров для женских или детских голосов op.15 (1895-1896 гг.) и Музыкальные моменты op.16 (1896 г.). Кроме того, к этому времени Рахманиновым уже были созданы такие произведения, как: опера «Алеко», Концерт №1 для фортепиано с оркестром, романсы op.4 и op.8, Сюита №1 для двух фортепиано, Элегическое трио №2, фантазия для оркестра «Утес». Произведения отмечены значительным мастерством и свидетельствуют о постепенном обретении зрелости: композитор пробует свои силы в различных жанрах и достигает творческого успеха.

История создания и общая характеристика сочинения

Весной 1894 г. Рахманинов получает предложение о поступлении на службу в Мариинское женское училище³. Это позволяло получать постоянный доход, а пятилетний педагогический стаж освобождал от воинской повинности. Кроме того, композитор, хотя и не любил заниматься педагогической

³ В Мариинское училище принимали девочек 8-10 лет из небогатых семей военных, чиновников и готовили из них домашних учительниц, обучая в течение 8-ми лет разным предметам, в том числе музыкальным. Среди инспекторов и руководителей училища были выпускники и педагоги Московского университета, известные музыканты и профессора Московской консерватории (среди них Н.Г. Рубинштейн, А.И. Зилоти, А.И. Дюбюк, позднее – А.А. Брандуков, Р.М. Глиэр и многие другие авторитетные музыканты).

деятельностью, начинает давать частные уроки игры на фортепиано и теории музыки. Л.Д. Ростовцева в «Воспоминаниях» пишет: «у Сережи совершенно не было педагогической жилки, и давать уроки для него было сущим мучением. Только нужда заставляла его этим заниматься» [3, 235]. Ученица училища М.Л. Челищева пишет о Рахманинове: «Занятия педагогикой сильно мешали его творческой работе. Поэтому его отрицательное отношение к урокам вполне понятно. Он и не скрывал этого. Вся его поза и манера держаться говорили об этом. [...] Несмотря на то, что занятия с нами тяготили его, он любил нашу молодёжь, живо интересовался жизнью училища, работой других педагогов, успехами учащихся, бывал на всех открытых музыкальных вечерах и даже сам непосредственно участвовал в нашей музыкальной жизни, аккомпанируя нашему хору» [3, 386].

Из письма Сергея Васильевича к А.А. Ливенцовой, начальнице Мариинского училища, известно, что однажды композитор рассердился и вышел из класса до окончания урока по причине того, что ученицы не выучили заданного. Узнав, что девушек хотят наказать за провинность, он извиняется в письме и просит, чтобы их не наказывали, а также признается в том, что он «плохой преподаватель, а сегодня еще был, к тому же, непростительно зол» [1, 238]. Несмотря на такой эпизод в преподавательской деятельности Рахманинова, работа в училище вдохновила композитора на создание Шести хоров op.15, ведь состав исполнителей прямо утверждает, для кого они были предназначены. Существует даже предположение, что эти хоры могли быть написаны как своеобразное «покаянное» сочинение после вышеупомянутого эпизода в жизни композитора⁴. Тем более, Рахманинов выступал на концертах с хором Мариинского женского училища под управлением Н.С. Морозова, где исполнялись различные хоровые произведения, в том числе, и части этого цикла.

⁴ Подробнее об этом см. в кн. Ю. Слезкина «Дом правительства. Сага о русской революции».

По мере написания хоровые сочинения публиковались в литературном журнале «Детское чтение», издававшемся Д.И. Тихомировым⁵. Последний номер цикла («Ангел») был закончен значительно позднее (в октябре 1896 г.) и издан уже вместе с остальными произведениями П. Юргенсоном. На титульном листе автографа при перечислении около каждого названия стоит цифра, указывающая, сколько дней сочинялось произведение: «Славься» (3), «Ночка» (4), «Сосна» (3), «Задремали волны» (3), «Неволя» (3), «Ангел» (5).

В отличие от многих других произведений раннего периода творчества Рахманинова, в которых уже складывается многообразный, красочный музыкальный язык композитора, хоры цикла выдержаны (вероятно, намеренно) в несколько упрощенном складе, но «за кажущейся простотой чувствуется рука талантливого мастера» [7, 32].

Интересно, что сам композитор про это сочинение практически не упоминает ни в письмах, ни в воспоминаниях. Возможно, отчасти такое молчание связано с тем, что произведение было написано для юных учениц, а, как известно, в творчестве композитора в принципе отсутствует пласт так называемой детской музыки. Но единственное высказывание Рахманинова (в письме к А.В. Затаевичу) о том, что эти хоры «между прочим, ни одни дети не споют» [1, 253] служит свидетельством тому, что автор осознавал исполнительскую трудность и глубину произведения. Музыкальный язык цикла, выбор текстов, круг затронутых тем явно выходят за рамки «детской музыки».

Шесть хоров написаны на тексты стихотворений М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова, а также современных Рахманинову поэтов — Н.Г. Цыганова, В.Н. Ладыженского и К. Романова. Хоры не составляют монолитного единства: они не связаны единой сюжетной линией или общностью тематического материала, и могут исполняться по отдельности. При этом, в цикле наблюдается

⁵ Дмитрий Иванович Тихомиров (1844 – 1915) — педагог, деятель народного образования, издатель и редактор.

стремление к слитности: первый хор выступает в роли торжественного эпитафия, последующие номера чередуются по принципу контраста, заключительный хор представляет собой грандиозный финал. Он имеет серьезный, лирико-философский смысл, более масштабен и сложен по фактуре. Кроме того, к концу цикла в содержании хоров усиливается интеллектуальное начало.

В цикле преобладают лирические и философские образы, в связи с чем в хорах главенствуют медленные и умеренные темпы. При этом в ряде сочинений можно увидеть разнообразные жанровые опоры: например, «Славься!» имеет связь с гимном или торжественным кантом, «Задремали волны» представляет собой баркаролу, а «Неволя» имеет связь с народной бытовой песней.

В хорах преобладает светлый, порой оптимистичный характер музыки. Даже если в начале произведения представлен иной образ, к концу происходит просветление.

Любопытен порядок расположения номеров в связи с ладовым наклоном: в середине цикла оказываются хоры, в которых основной лад — минорный («Сосна» и «Задремали волны»), они составляют своеобразный элегический центр произведения.

Таким образом, различные по характеру части цикла, хотя и не связаны общей драматургией и замыслом, соединяются комплексом выразительных средств (подробнее на схеме):

	Хор	Тональность	Темп	Жанровые опоры
1	«Славься»	G-dur	Медленно	Гимн/кант
2	«Ночка»	F-dur	Очень медленно	
3	«Сосна»	a-moll/A-dur	Медленно	
4	«Задремали волны»	h-moll/D-dur	Умеренно	Баркарола
5	«Неволя»	F-dur	Не скоро	В народном духе
6	«Ангел»	E-dur	Не скоро	

«Славься!»

Хор «Славься» написан на слова Н.А. Некрасова, это песня «О доле народа» из четвертой части («Пир — на весь мир») поэмы «Кому на Руси жить хорошо». В этом стихотворении повествуется о народе, его свободе, однако есть две строки, которые создают противоречие всему остальному тексту. Это фрагмент «Славься, народу давший свободу!», воспевающий Александра II, который в феврале 1861 г. подписал Манифест об отмене крепостного права в России. Интересно, что такое нарушение логики оказалось вынужденным, о чем пишут исследователи творчества поэта. Некрасов создавал это сочинение, когда уже был серьезно болен и цензурный комитет категорически воспрепятствовал публикации завершённой четвертой части поэмы. Тогда автор решил повысить шансы на то, чтобы глава была издана и присочинил эти две строки. К сожалению, поэту все равно не удалось заставить напечатанной четвертую часть поэмы, она была опубликована только три года спустя после смерти Некрасова, благодаря усилиям М.Е. Салтыкова-Щедрина. Историческая справедливость была восстановлена лишь в 1920 г., когда поэма была опубликована целиком в бесцензурной редакции К.И. Чуковского. Позднее результаты литературно-критической работы Чуковского с текстом Некрасова были закреплены в ряде литературоведческих работ: в 1938 г. в журнале «Смена» вышла статья литературоведа В.Е. Евгеньева-Максимова «Некрасов и царская цензура», в которой подробно освещены обстоятельства создания поэмы и причины возникновения дополнительных строк, а в 1971 — том избранных стихотворений и поэм Некрасова под редакцией А.М. Гаркави с примечаниями К.И. Чуковского. По мнению Евгеньева-Максимова, восхваляющие Александра II слова по выражению были «моральной взяткой» за то, что часть будет напечатана⁶, и не отражают мировоззренческую позицию поэта, который был против самодержавия. Остальные строки текста посвящены

⁶ Подробнее об этом см. в статье «Некрасов и царская цензура» В. Евгеньева-Максимова в журнале «Смена» №301, январь 1938.

народу и Богу. Прославляется свободный народ, который, в свою очередь, обращается к Господу за благословением.

Сейчас поэма Некрасова существует без добавленных стихов. Однако на тот момент, когда Рахманинов обратился в поэзии Некрасова, был известен только первоначальный вариант поэмы, который содержал написанные в угоду цензуре строки — чем и объясняется их наличие в партитуре.

Музыка хора имеет торжественный характер, в ней есть черты гимна. Помимо гимничности в целом можно увидеть также признаки канта: аккордовое движение, ясная гармоническая основа и опора на диатонический G-dur. Хор облачен в стройную трехчастную форму, крайние части которой имеют величественный характер, а средняя — более лиричная и «личная» по содержанию.

Первая же фраза хора задает тон всему произведению. Строфы основной темы опираются на трехчастность. В мелодии преобладают фанфарные интонации, фактура — аккордовая, а дублировка вокальных партий у фортепиано придает массивность и плотность звучанию (см. пример 1).

В следующей фразе («Доля народа, счастье его»), которая относится уже к народу, характер музыки становится менее официальным. Здесь преобладает тихая динамика, фактура меняется на полифоническую (используется прием имитации), в партии фортепиано остается гармоническая поддержка. Интенсивное развитие возвращает праздничный возглас «Славься!» в уплотненной фактуре.

Средняя часть начинается с резкой смены характера — это обращение к Богу, молитва. Здесь используются особые средства музыкальной выразительности: на первый план выступает красочность гармоний, изменяется тональность (e-moll), динамика сменяется на более тихую. В партии хора появляются репетиции на звуке «соль», напоминающие псалмодирование (см. пример 2).

Со слов «Мы же немного просим у Бога» начинается значительное нарастание, подводящее к кульминации. Оно связано с расширением диапазона,

появлением трехдольности, которое придает теме ощущение устремленности, мелодия звучит в терцовой дублировке с фортепианным сопровождением в унисон.

Яркая кульминация, которая приходится на начало репризы подчеркнута красочным гармоническим решением: доминанта e-moll, минуя разрешение, переходит в тонику параллельной тональности G-dur. Реприза динамизирована: в ней происходит уплотнение фактуры и учащается ритмическая пульсация благодаря триольному движению у фортепиано. Можно заметить, что с каждым повторением начальной темы «Славься!» мелодия звучит тесситурно выше, таким образом, постепенно «завоеывая» все больший диапазон, усиливается динамика, полифонизируется фактура (во второй фразе, со слов «Доля народа, счастье его», используется вертикально-подвижной контрапункт) — все это способствует динамизации. В сопровождении появляется нисходящая хроматическая линия, которая чеканной поступью подводит к заключительным фразам. Интересно, что многократно повторенный возглас «Славься!», который завершает этот хор, представляет собой движение вступлений хора в обратном порядке по высоте (см. примеры 3, 4).

Выписанное замедление и звукоизобразительный элемент в партии фортепиано, представляющий собой аллюзию на колокольный звон, придают музыке ликующий характер. Таким образом, к концу хора звучание монументализируется. Величественность, всеохватность образа в сочетании с опорой на жанр гимна делают «Славься» торжественным эпитафием цикла.

«Ночка»

«Ночка» представляет собой яркий романтический контраст, погружение в сферу тонко прочувствованной природы. Здесь Рахманинов использует текст поэта В.Н. Ладыженского⁷ «Тихо ночка темнокрылая...».

⁷ Владимир Николаевич Ладыженский (1859 – 1932) – русский поэт, писатель, критик, журналист и общественный деятель.

Стихотворение рисует картину ночного пейзажа. Но пейзаж опозитизирован и связан с внутренним миром лирического героя: природа чутко реагирует на его переживания.

Своеобразная «игра» красок мажора и минора (основная тональность F-dur) становится главной гармонической особенностью этого хора. Уже в первых тактах вступления остинатные фигуры шестнадцатых движутся как бы «останавливаясь» на неустойчивых гармониях, создавая ощущение зыбкости (см. пример 5).

Вокальная партия звучит замороженно и таинственно. Ее диапазон раскрывается постепенно: в первой фразе он достигает лишь чистой квинты. При этом в мелодии возникает эффект эхо благодаря приему имитации между сопрано и альтами (см. пример 6). Вторая фраза начинается сразу с самой высокой тесситурной точки произведения, однако при этом она не является кульминационной.

Средняя часть («Ночка» написана в простой трехчастной форме с варьированной репризой) контрастирует крайним: здесь рисуется картина дня. Ее музыка более подвижна и оживленна, появляется полнозвучное двухголосие параллельными терциями. Сначала звучит F-dur, затем фраза повторяется, но уже в тональности a-moll, звучит доминантовая гармония. Красочное сопоставление тональностей, подвижный темп и преобладание мажорных аккордов придает средней части ликующий характер. Активное развитие темы хора подводит к кульминации, в вокальной партии звучит утвердительный квартовый ход (на словах: «и воскреснув, день ликующий...»). В наивысшей кульминационной точке лучезарно звучит доминантовая гармония D-dur. Затем партия фортепиано «подхватывает» хор и как бы договаривает фразу, после чего музыка довольно быстро угасает и переходит к репризе.

В репризе возвращается замороженное состояние первой части. Она продолжает развитие первоначального образа, преобладающего во всем произведении, но при этом в ней есть существенные изменения. Фактура сопровождения полифонизируется: линия, порученная левой руке, становится

более выразительной, в ней появляются квинтовые и октавные ходы. В репризе находится генеральная кульминация хора, она приходится на строки «И заблещет зорька алая...», и для нее Рахманинов находит особые средства: красочная последовательность аккордов без разрешения (эллипсис), при этом динамика приглушенная, в партии фортепиано охвачен максимальный регистровый диапазон, это придает объемность звучанию. Произведение завершается умиротворенным иставиванием в главной тональности F-dur и последние «слова» вновь остаются за фортепиано, которое повторяет основные интонации темы хора, растворяясь в тишайшей звучности *pianissimo*.

«Сосна»

Как и в предыдущем хоре цикла, Рахманинов вновь обращается к пейзажной лирике, на этот раз — М.Ю. Лермонтова. Знаменитое стихотворение «На севере диком стоит одиноко...» является литературным переводом поэтического произведения немецкого поэта Г. Гейне. К этому тексту обращались Ф.И. Тютчев, А.А. Фет, И.П. Павлов, но наибольшую известность получил именно вариант Лермонтова. Многие композиторы вдохновились этим творением, в их числе — Н.А. Римский-Корсаков, А.С. Даргомыжский, М.А. Балакирев, М.М. Ипполитов-Иванов, З.А. Левина.

В этом хоре, несмотря на его компактные размеры, содержится сильный контраст, который определяется самим текстом: стихотворение повествует об одиночестве, страдании неприкаянной души — и недостижимой мечте. Здесь есть два противоположных образа, охарактеризованные оригинальными выразительными средствами. Сосна олицетворяет сферу дикого севера, пустыни. Музыка, связанная с этим пейзажем, носит суровый, напряженный характер. Иные средства применяются для воплощения облика далекого и прекрасного — пальмы. Тихая динамика, осязаемое сопоставление хроматики и диатоники создают очень светлый, спокойный, умиротворенный характер. Два полярных поэтических образа, находя отражение в музыке, влияют и на

структуру: Рахманинов опирается на строфику, которая образует двухчастность.

Первая часть (картина дикого севера), выражающая тоскливое одиночество, носит напряженный и суровый характер. Поначалу в обеих партиях исполнителей присутствует абсолютная монолитность — хор и сопровождение идут в унисон (см. пример 7).

При этом большое количество хроматизмов, ходы на увеличенную секунду в мелодии уже с самого начала намекают на контрастный образ мечты. Необычные диссонантные сочетания создают эффект Востока в музыке, который порождает ассоциации с одним из ранних шедевров Рахманинова — романсом «Не пой, красавица» (1893 г.). Примечательно, что эти сочинения роднит даже тональность, оба они написаны в *a-moll*. В окончании первой фразы (на словах: «на голой вершине сосна...») у фортепиано появляется триольное движение восьмыми — это способствует развитию — а на их фоне в партии хора происходит резкое нарастание и последующее ослабление динамики, что придает особую выразительность звучанию, в сопровождении подчеркивается интонация тритона. Следующая фраза («И дремлет, качаясь...») особенно изысканна: она начинается с *subito pp*, и в вокальной партии используется прием *divisi* у альтов. Следует хроматическая линия, которая развивается постепенно, в то время как в сопровождении наоборот — мелодия стремительно движется по хроматизмам вниз (ремарка в нотах в партии фортепиано: «басы несколько выдавая»). Отрешенное звучание хора создает эффект гипнотического погружения в состояние сна.

Вторая часть воплощает противоположный образ грезы — пальмы. Выразительные мотивы фортепиано из первой части (хроматическое нисходящее движение) проводятся в очень тихой динамике в тональности *F-dur*. Партия хора, изложенная мерными длительностями, звучит максимально отстраненно. При этом, отдельные образы текста выпукло визуализированы: так, на словах «где солнца восход» вдруг мажорной краской «вспыхивает» *A-dur*, светлым звучанием создавая сильный контраст сумрачному образу первой

части (см. пример 8). Отсюда начинается большая кульминационная зона, которая достигает своего пика на словах: «Прекрасная пальма растет». Эта важнейшая смысловая точка интересно решена: это тихая кульминация. Прозрачная фактура, опора на диатонику, приглушенная динамика создают трепетный, затаенный характер, раскрывающий образ прекрасной пальмы, которая является символом идеала, далекого и манящего. Ее облик наиболее полно раскрывается в фортепианной постлюдии, дополняющей картину прекрасного сновидения. Эта картина создана рельефными выразительными средствами: звучит гармонический A-dur, фортепианная партия пронизана красочным сопоставлением гармоний (I–VI–VI^b). Так, образ мечты и грезы преобладает над образом суровой действительности: начиная с намеков, которые буквально «пробиваются» через мертвенность и застылость, по ходу развития черты светлого облика более полнозвучно проявляются в музыке. Завершается «Сосна» в A-dur тихим, почти бесплотным звучанием.

«Задремали волны»

Хор «Задремали волны» написан на одноименное стихотворение К.Р.⁸. Это пример пейзажной лирики философского содержания, где описываемая картина природы созвучна внутренним переживаниям лирического героя.

В небольшом вступлении уже вырисовывается картина морского пейзажа, созданная двумя фактурными пластами в партии фортепиано: «подсвеченное» красочными аккордами в верхнем регистре триольное движение с синкопами, подобно покачиванию волн, создает аллюзию на жанр баркаролы (см. пример 9).

Зыбкость и неустойчивость начальных гармоний вуалируют тональность, которая проясняется со вступлением хора — это устойчивый диатонический h-

⁸ Как известно, под этими инициалами скрывается великий князь Константин Романов, который был выдающимся поэтом. К его творчеству обращались многие композиторы, среди них: П.И. Чайковский, М.М. Ипполитов-Иванов, Р.М. Глиэр, А.К. Глазунов, А.Т. Гречанинов, Ц.А. Кюи и другие.

moll. Музыка тонко передает это состояние, что отражается и в форме: Рахманинов опирается на строфический принцип, где вторая строфа начинается подобно первой, при этом их разделяет фортепианная интерлюдия, построенная на материале вступления и первой строфы.

В партии хора используется полифонический прием имитации, голоса сначала вступают каноном – альты вторят сопрано (см. пример 10).

Во второй строфе происходит уплотнение фактуры у фортепиано: увеличивается регистровый охват и появляются триоли в обеих руках. Возможно, это изображение разбушевавшегося моря и одновременно чувств лирического героя, которые все сильнее охватывают его и вырываются наружу. В этой части раскрывается смысл стихотворения, соответственно развитие темы подводит к кульминации хора (на словах «Так и радость горе ярко озарит»). Она подчеркнута громкой динамикой, расширением диапазона, уплотнением фактуры в партии фортепиано, также стоит отметить ощутимое тональное размыкание: произведение началось в h-moll, а завершилось в D-dur, что непосредственно связано с поэтическим текстом.

Фортепианная постлюдия, звучащая на спаде после кульминации, утверждает D-dur, светлый характер, восходящее движение мелодии — как луч солнца, который озаряет все вокруг своим светом. Таким образом, поначалу меланхоличный пейзаж к концу окрашивается радостной мыслью о том, что горе пройдет и переживания утихнут.

«Неволя»

Для предпоследнего хора Рахманинов выбирает стихотворение поэта, популярного у авторов романсов XIX века — Н.Г. Цыганова. Многие романсы в народном духе написаны на его тексты: например, романсы А.Е. Варламова «Красный сарафан», «Что ты рано, травушка, пожелтела», «Ах ты, рощица, роцца темная», «Ох, болит да щемит...», также на стихотворение «Неволя» музыку создали А.И. Дюбюк и В.И. Ребиков. Сам Цыганов в молодости часто

ездил по России, слушал и собирал народные песни, предания и поверья, что отразилось в его поэзии. Сочинял он и песни на собственные стихи.

Стихотворение повествует о соловушке, который томится в клетке, но в конце его отпускают на волю. В оригинальном тексте семь строф, но композитор, стремясь к компактности и концентрированности выражения идеи, опускает третью, четвертую и пятую строфы, оставляя только завязку драмы и ее итог.

Хор написан в простой трехчастной форме, где средняя часть представляет собой реплики птички, проникнутые печалью, а подчас и страданием. Драматизм содержания уравнивается стилизацией под народную музыку, которая ощущается с первых тактов. Фольклорный дух создается характерными выразительными средствами: опорой на диатонику, консонансными гармониями, ясной фактурой. О.И. Соколова усматривает здесь черты городской бытовой песни [6, 41]. Основная тема первой части звучит в партии хора в терцовой дублировке, при этом фортепиано дублирует вокальную партию. В начальных фразах присутствует также эффект ладовой переменности: сначала утверждается F-dur, но уже следующая фраза кадансирует в d-moll. В окончании первых двух фраз у фортепиано звучит аккорд *arpeggiato*, что по звучанию напоминает приём игры на гусях (см. пример 11).

Средняя часть (начинается со смены размера на 3/4) более развернутая, по характеру контрастирует крайним частям. Она со все усиливающимся драматизмом воплощает тоску соловушки, который рассказывает о том, что его подружка тужит одна, малые деточки стонут без отца, и ему не до пения сейчас. В партии хора декламационность приходит на смену напевности первой части. Трепетную печаль передают триоли в минорном ладу d-moll. Развитие темы приводит к драматической кульминации, в конце которой фортепиано «договаривает» фразу за соловья в более спокойном варианте, постепенно успокаивая характер музыки.

После драматического пика, на спаде начинается реприза. Музыка звучит более оживленно, взволнованно-радостно: такой эффект создается тремолирующими шестнадцатыми фортепиано. Фактура сопровождения уплотняется, охвачен больший регистровый диапазон, чем в первой части, в аккомпанементе используются разнообразные формы движения — таким образом происходит динамизация репризы. Это — образ свободы, заставляющий трепетать птичье сердце. Завершается хор инструментальным заключением, в котором возвращается диатоника и утверждается F-dur.

«Ангел»

В заключительном номере Рахманинов вновь обращается к поэзии Лермонтова. Одноименное стихотворение с лирико-философским смыслом повествует о размышлениях, переживаниях души. Этот монументальный хор становится грандиозным финалом цикла: в отличие от предыдущих номеров, он масштабен и строится на нескольких темах. Произведение написано в сложной трехчастной форме, грани которой определены не строфами, а смыслом текста.

Образный строй музыки обрисован уже в небольшом фортепианном вступлении, оно звучит сумрачно и таинственно (см. пример 12). Трепетные фигурации шестнадцатых в партии фортепиано пронизывают большую часть произведения, становясь основой для развертывания мелодии. Красочные сопоставления гармоний во вступительных тактах подводят к вступлению хора на доминанте основной тональности — E-dur.

Первая часть (написана в простой двухчастной форме: 8 т. + 4 т.) имеет лирический, умиротворенный характер, мелодия основной темы будто вьется волнами на фоне мягко покачивающихся фортепианных фигураций, в которых растворена и тема хора (см. пример 13).

Интересна тонкая нюансировка отдельных фраз, выполненная Рахманиновым. Так, в конце первой части простой формы (каданс в тональности VI ступени — cis-moll) на словах «Внимали той песне святой...» мелодия поднимается вверх, словно ангел, летящий по небу, а в сопровождении

изменяется фактура, она становится более свободной: вместо статичных басов появляются арпеджио, расширяется диапазон.

Вторая часть простой формы (начинается со слов «Он пел о блаженстве безгрешных духов») интонационно связана с первой, но имеет более настойчивый и уверенный характер, подготавливая среднюю часть сложной формы. Первый раздел ее начинается с модуляции в As-dur («О Боге великом он пел...»). Внезапный переход в далекую тональность, активное развитие темы приводит к первой кульминации (на словах «И хвала его непритворна была...»), которая подчеркнута гармонией VI ступени. После динамика сменяется на тихую, и начинается средняя часть.

На спаде, в тихой нюансировке в партии хора появляется новая тема — мягкое нисходящее движение в октавной дублировке (см. пример 14). Важно отметить, что одновременно с этим на фоне в сопровождении в фигурациях шестнадцатых контрапунктом проходит основная тема первой части.

После проведения в G-dur нисходящая тема транспонируется на полтона вниз в Fis-dur. В этом также можно усмотреть воплощение конкретной поэтической фразы: здесь речь идет о том, что ангел душу несет на землю, «для мира, печали и слез...».

С возвращения основной темы хора начинается третий раздел средней части формы. Тема звучит в F-dur, то есть еще на полтона ниже, в громкой динамике. Нельзя не отметить то, что в партии фортепиано среди фигураций шестнадцатых мотивно проводится вторая тема первой части (или тема второй части простой формы). Таким образом, здесь соединяются две темы первой части, развитие которых приводит к генеральной кульминации (на словах «Остался без слов, но живой...»). В аккомпанементе она подчеркнута *fortissimo* и красочным сопоставлением двух малых мажорных септаккордов, объединенных общим звуком «dis» (первый возникает в результате альтерации тоники F-dur, второй является доминантой cis-moll), при этом у хора динамика приглушенная. Это ключевой момент всего произведения: новорожденному человеку на земле, полной «печали и слез», придется столкнуться с

трудностями, болью и переживаниями, но в душе его навсегда останется отзвук волшебной песни ангела, который он пронесет через всю свою жизнь. После кульминации интерлюдия фортепиано возвращает главную тональность E-dur, подводя к репризе.

Реприза динамизирована и сжата (первая часть сокращена в два раза), в ней на фоне хоровой партии фортепиано проводит нисходящую тему из средней части. Далее (во второй части) в сопровождении в фигурациях шестнадцатых звучат интонации основной темы как напоминание о той прекрасной небесной песне ангела. Хор оканчивается небольшой фортепианной постлюдией, в которой аккорды выстроены по принципу красочности (VI–bVI–II^{b5}–S–T). Утверждается ясный, лучезарный E-dur, и музыка приобретает торжественный, приподнятый характер.

Шесть хоров op.15 для женских или детских голосов, хотя и являются образцом раннего стиля Рахманинова, предвосхищают целый ряд более зрелых и крупных сочинений как на образном, так и на техническом уровне, они отмечены глубиной мысли и разнообразием выразительных средств. В них находят отражение философские размышления композитора, разнообразная палитра чувств и переживаний, откликающаяся им природа, образ Родины. В хорах присутствуют имитации колокольного звона, образы Востока, аллюзии на церковное пение. Красочные гармонические решения, порой сложный склад фактуры фортепианной партии, прием использования тихой кульминации — все эти средства выразительности придают музыке хоров изысканность и стройность.

В хорах Рахманинов стремится запечатлеть основное настроение поэтического текста в ярком мелодическом образе, словно донести до слушателя тот импульс, который пробудил его вдохновение. Сам композитор считал: «Поэзия вдохновляет музыку, ибо в самой поэзии много музыки. Они — как сёстры-близнецы. [...] Настоящее вдохновение должно приходить

изнутри. Если нет ничего внутри, ничто извне не поможет. Ни лучший поэтический шедевр, ни величайшее творение живописи, ни величественность природы не смогут породить маломальского результата, если божественная искра творческого дара не горит внутри художника» [1, 94].

Литература

1. *Рахманинов С.* Литературное наследие. Сост.-ред., автор вступительной статьи, комментариев, указателей З. А. Апетян. В 3-х тт. Т. I: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М.: Сов. Композитор, 1978–1980.
2. *Рахманинов С.* Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном: переводное издание; [пер. с англ., послесловие и комментарии В. Н. Чемберджи]. М.: Классика-XXI, 2010.
3. Воспоминания о Рахманинове / Сост., ред., пред., ком. и указ. З. А. Апетян. В 2-х тт. Т. I – 5-е изд., доп. М.: Музыка, 1988.
4. *Брянцева В. Н. С. В.* Рахманинов. М.: Сов. Композитор, 1976.
5. *Келдыш Ю. В.* Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973.
6. *Соколова О. И.* Сергей Васильевич Рахманинов. 2-е изд. М.: Музыка, 1984.
7. *Соколова О. И.* Хоровые и вокально-симфонические произведения Рахманинова. М.: Музгиз, 1963.
8. Сенар: С. В. Рахманинов (1873-1843). URL: <https://senar.ru/> (дата обращения: 12.02.2024).

Приложение. Музыкальные примеры

С.В. Рахманинов Шесть хоров для детских или женских голосов ор.15

Пример 1. «Славься», основная тема первой части.

Медленно

Славь - ся, на - ро - ду дав - ший сво - бо - ду!

Пример 2. «Славься», тема средней части.

12 *pp* строго выдерживая

Бла - го - сло - ви, Гос - по - ди пра - вый, сча - стьем и сла - вой

15

де - ло люб - ви!

Пример 3. «Славься», тт. 1, 9, 24.

Медленно

Славь - ся,

Славь - ся,

Славь - ся,

Пример 4. «Славься», тт. 32-37.

fff
Славь - ся! Славь - ся!
fff

34
Славь - ся!

Пример 5. «Ночка», тема вступления.

mf p pp
ppp mf dim.

Пример 6. «Ночка», тема первой части.

7 ppp mf
Ти - хо ноч - ка тем - но - кры - ла -
ppp mf

26 11
- я про - ле - та - ет над зем - лёй,
про - ле - та - ет над зем - лёй,
mf

Пример 7. «Сосна», тема первой части.

Медленно

На се - ве - ре ди - ком сто - ит о - ди -

- но - ко на го - лой вер - ши - не сос - на,

Пример 8. «Сосна», тема второй части.

* Немного скорее
pppp строго выдерживая

И снит - ся ей всё, что в пус - ты - не да - лё -

- кой, в том кра - е, где солн - ца вос - ход, од -

Пример 9. «Задремали волны», вступление.

Умеренно

Пример 10. «Задремали волны», основная тема.

Пример 11. «Неволя», основная тема первой части.

Не скоро

Пример 12. «Ангел», тема вступления.

Не скоро

p

По

p

p

cresc.

Пример 13. «Ангел», основная тема первой части.

p

По

p

p

не - бу по - лу - но - чи ан - гел ле - тел и ти - ху - ю пес - но он пел;

Пример 14. «Ангел», новая тема средней части.

pp

Он

pp

p

mf

ду - шу мла - ду - ю в обь - я - ти - ях нёс