

УДК 78.088

НОВЫЕ ГРАНИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ РОМАНСОВ РАХМАНИНОВА В ПЕРЕЛОЖЕНИИ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ

Ван Пэй^{1, 2}

¹ Университет Сичан, 615000, Китай, Аньнин.

² Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова,
Будённовский пр-т, д. 23, Ростов-на-Дону, 344002, Россия.

Статья поднимает проблему творческого переосмысления тембра флейты в современной исполнительской практике на примере переложений романсов Рахманинова. Новые характерные амплуа флейты, ставшие результатом смелых экспериментов инструменталистов второй половины XX и особенно XXI века, расширили ее возможности как инструмента кантиленного и чувственного, протянув невидимые мосты к сочинениям Дебюсси, Глюка, а оттуда — к античному искусству сладкозвучного Орфея. Автор акцентирует внимание на ряде вокальных сочинений Рахманинова и, прежде всего, на Вокализе как на высшем достижении романсовой лирики великого романтика. Анализируются некоторые аспекты мелодики, гармонии и фактуры, многогранные возможности которых и позволяют перекладывать романсы для флейты в сопровождении оркестра или фортепиано, потенциально программируя раскрытие новых граней их музыкальных образов. Автор приходит к выводу, что тембр флейты может создать или усилить определенный эмоциональный фон произведения, привнести драматический эффект, а также соперничать в звучании с кантиленной человеческого голоса. В свою очередь, материалом для флейтовых переложений могут служить сочинения с богатым образным содержанием, сложные по фактуре и гармонии, что при искусном интонировании вокальной партии создаст исполнительские интерпретации с глубоким художественным эффектом.

Ключевые слова: переложения для флейты; С. В. Рахманинов; романс; русская меланхолия.

NEW FACETS OF MUSICAL IMAGES OF RACHMANINOV`S ROMANCES ARRANGED FOR FLUTE

Wang Pei^{1, 2}

¹ Xichang University, 615000, China, Anning.

² Rachmaninov Rostov State Conservatory, 23, Budennovsky prospect, 344002, Rostov-on-Don, Russian Federation.

The article raises the problems of creative rethinking of the timbre of the flute in modern performing practice on the example of arrangements of Rakhmaninov`s romances. The new characteristic roles of the flute, which were the result of bold experiments by instrumentalists of the second half of the 20th and especially the 21st century, expanded its capabilities as a cantilever and sensual instrument, establishing invisible bridges to the works of Debussy, Gluck, and from there to the ancient art of the mellifluous Orpheus. The author focuses on a number of Rachmaninov`s vocal compositions and, above all, on Vocalise as the highest achievement of the romance lyrics of the great romantic. Some aspects of melody, harmony and musical texture are analyzed, the multifaceted possibilities of which make it possible to transpose romances for flute accompanied by an orchestra or piano, potentially programming the disclosure of new facets of their musical images. The author comes to the conclusion that the timbre of the flute can create or enhance a certain emotional background of the work, bring a dramatic effect, and also compete in sound with the cantilena of the human voice. In turn, compositions with rich figurative content, complex in texture and harmony, which, with skillful intonation of the vocal part, will create performing interpretations with a deep artistic effect, can serve as material for flute arrangements.

Keywords: arrangements for flute; S. V. Rachmaninov; romance; Russian melancholy.

*Тоска исчезла, всё поёт...
У звука сот медвянных вкус,
Его, как солнечный укус,
Почти реально, ощущаю... [1]*

Основой проблематики статьи стал феномен проявления новых граней образности романсов Рахманинова в инструментальных переложениях, а также мотивы активного творческого интереса со стороны современных исполнителей-инструменталистов к камерно-вокальной лирике композитора, созданной

на заре XX века. Речь идет не о транскрипциях и аранжировках, не о свободных переложениях, меняющих порой замысел композитора, а о точном повторении оригинала в ином тембровом прочтении.

Безусловно, наиболее многочисленными в этом ряду становятся разнообразные тембровые интерпретации Вокализа (ор. 34, № 14). Такое внимание со стороны исполнителей обусловлено не только широко льющейся мелодией, ласкающей слух, но и теми многогранными спектрами музыкальных образов, которые составляют суть многослойного содержания этого произведения. Исследователи не раз отмечали сходство Вокализа с барочными ариями, с их размеренностью, благородством мелодических контуров, тянущимся звуком, где за внешней роскошью кроется интонация напряженного драматизма, спрятана сжатая пружина эмоций и страстей. Именно это и становится сердцевиной рахманиновской мелодии. Построенная на секвенции из трогательного минорного мотива, отдаленно напоминающего свирельный наигрыш, она упорно сопротивляется нисходящему движению от *e2* до *gis1* и, достигнув доминанты, словно из последних сил птицей взлетает на ту же высоту *e2*, утверждаясь в своем желании достигнуть недостижимого. Яркие аллюзии на барочную арию демонстрирует и каденция первого построения.

Не менее драматичные события происходят и в гармонии Вокализа, а точнее, в полигармонии, в соединении разных гармонических пластов с одновременным сохранением ясной функциональности. Исследователи сравнивают гармоническую плотность фактуры Вокализа со сгущенными красками фона живописных полотен, на котором вырисовывается главный персонаж. «Такой фон, — пишет В. В. Горочная, — живет собственной внутренней жизнью и в меньшей мере раскрывает колоссальное психологическое напряжение, чем само портретное изображение. Особенности гармонического слуха Рахманинова, его переживания действительности с характерным обостренным чувством безвозвратной утраты — вызвали к жизни концентрированные в тесном расположении аккордовые созвучия, обладающие колоссальным выразительным потенциалом сгущения и разряжения гармонического напряжения» [2, 179]. Мелодия басовой линии, спускающаяся в параллели с вокальной партией и создающая ей своеобразный контрапункт, максимально полифонизирует фактуру. Этот прием полифонизации музыкальной ткани проявится в дальнейшем гармоническом развитии, где аккорды будут в прямом смысле опутаны многочисленными разветвлениями и подголосками. Сильно мелодизированная фактура фортепианной партии дала повод уже самому Рахманинову оркестровать Вокализ, положив начало процессу его многочисленных переложений и интерпретаций.

Дух барокко¹, живущий в глубине недр мелодии Вокализа, — лишь фундамент необъятного мира образов романса. Здесь слышны отзвуки нисходящей темы Адажио «Щелкунчика» и финала Шестой симфонии Чайковского, интонации русской протяжной песни и пастушеского наигрыша; здесь диссонансы вертикали создают атмосферу дрожащих красочных импрессионистских гармоний, развивающихся в пределах строгой симметрии классической формы. Объективная глубина образности Вокализа позволила музыкантам попробовать себя в исполнении переложений романса для того или иного солирующего инструмента, где тембр стал во многом диктовать условия интерпретации.

Интересно, что сам Рахманинов при создании инструментальных версий Вокализа отдал предпочтение струнным, исключил практически все медные духовые, а из деревянных откровенно выделил кларнеты. То, что флейте места не нашлось, легко объяснимо. Понимание ее тембра как замены человеческого голосу никак не вписывалось в оркестровую эстетику Рахманинова. Столетиями закрепленный за флейтой репертуар пасторальной направленности сформировал стойкое представление о ней как об инструменте легком, воздушном, светлом и грациозном, очень органично изображающем звуки природы — щебетанье птиц, журчание ручья и т. п. Флейта прекрасно справлялась со скерцозными и причудливыми фантастическими образами. Последние были особенно ей близки в силу определенной холодности самого тембра. Нередко это качество и становилось предметом почти всеобщей критической оценки. В статье «Семантика тембра флейты» Я. В. Морева приводит ряд высказываний из отечественной музыковедческой литературы середины XX века, где большинство авторов сходятся во мнении, что флейта — инструмент близкий колоратурному сопрано, воздушный и обладающий большой подвижностью. Одновременно подчеркивается, что «флейта не способна к выражению потрясающей страсти, но чрезвычайно удобна для изображения голосов природы» (цит. по: [4, с. 130]). Подобная точка зрения вполне вписывалась в парадигму представлений о выразительных возможностях флейтового тембра, поддержанную маститыми музыкантами предыдущих поколений. Так, по словам Я. В. Моревой, «Н. А. Римский-Корсаков тоже называет флейту холодной», а «Рихард Штраус говорит о флейте как о “хрупком и сравнительно малохарактерном инструменте”» [там же, с. 130].

¹ Интересно описано это ощущение скрытого барочного духа в мелодии Вокализа в музыковедческой литературе Китая. С точки зрения некоторых исследователей Поднебесной, русский народ по природе своей — бунтарский, и это качество глубоко спрятано под пеленой так называемой «русской меланхолии». «Бунтарская русская нация, — пишет автор, — имеет глубоко укоренившееся в подсознании и въевшееся до мозга костей чувство сопротивления. ...Именно бунтарское подсознание, объединенное с чувством романтической свободы, ярко интерпретирует истинный смысл “русской меланхолии”» (см. об этом подробнее: [3, с. 150]).

Кардинальным образом начинает меняться представление о флейте во второй половине XX века. В это время Жан Пьер Рампаль возвращает флейте статус солирующего инструмента, а композиторы начинают различать в ее тембре лирико-драматическое начало. Далекий импульс, заданный в 1894 году Дебюсси в «Послеполуденном отдыхе фавна», запустил через полвека процесс восприятия флейты как инструмента кантиленного, чувственного, с глубоким медвяным звуком, возвратив ее к своим истокам, к завораживающим мелодиям Орфея.

Удивительным образом подхватили идею чувственной флейты современные исполнители. Одним из выдающихся флейтистов нашего времени, исполнившим переложение Вокализа для флейты и симфонического оркестра, стал Джеймс Голуэй (James Galway). Ученик Рамपालя, Голоуэй принадлежит поколению музыкантов, которые «отвоевывали» позиции флейты в европейской исполнительской культуре XX века. Его исполнение Вокализа отличается тембровой нежностью, трепетностью, тонкой внутризвучковой динамикой, выраженной усилением или затуханием длящихся нот, изысканной нюансировкой, чувственными кульминациями с легкими ферматами на мелодических вершинах, еле ощутимым *rubato*. В его исполнении музыка льется широким потоком, воссоздавая в воображении слушателя те самые русские бескрайние просторы под ослепительно ярким синим небом.

Далеко не все исполнительские опыты Вокализа можно назвать столь выдающимися. Проблема кроется в том, что чувственность тембру может придать исключительно точная в стилистическом плане, «говорящая» исполнительская интонация. Пренебрежение этим фактором при исполнении кантилены отбрасывает музыканта обратно в холод и, в некоторой степени, в индифферентность флейтового тембра. Таким малоудачным опытом можно назвать исполнение японского флейтиста Сейя Уэно (Seiya Ueno). Его мелодия ровная, размеренная, по-ученически «правильная», но она лишена внутреннего динамизма, волнения и страсти. Вокализ в его исполнении продолжает жить исключительно заслугами собственных выразительных возможностей.

Одной из лучших интерпретаций Вокализа в переложении для флейты и фортепиано можно считать дуэт Екатерины Корнишиной и Рустама Ханмурзина. Здесь есть всё: и органичность дуэта музыкантов, звучащих именно как дуэт, а не как флейта с сопровождением, и рельефность мелодических взлетов, и внутреннее движение *rosso più animato*, и полнота тембра, и тонкая исполнительская интонация. При повторе первого раздела флейтистка переносит мелодию на октаву вверх, еще больше усиливая щемящую ноту страдания лирического героя.

Запись Вокализа в исполнении Корнишиной и Ханмурзина вошла в CD «Рахманинов. Транскрипции для флейты и фортепиано», выпущенный фирмой «Мелодия» в 2020 году. Помимо Вокализа, на диск было записано еще

17 романсов из опусов разных лет, а также Пьесы, соч. 6 (Романс и Венгерский танец для скрипки и фортепиано) и Итальянская полька (1906).

Музыковед Борис Мукосей назвал этот проект «дерзким исполнительским экспериментом», отмечая, что «романсы Рахманинова, исполненные на флейте ... сложно представить, даже обладая смелой музыкальной фантазией» [5, с. 3]. Причина все та же — укоренившийся в сознании слушателя стереотип восприятия тембра флейты: «Высокий “свистящий” инструмент, — пишет Мукосей, — идеальный для серебристо-кружевных колоратур барокко и классицизма, сопровождающий каватины бельканто, ветреность Людмилы и ослепительную холодность Снегурочки...» [там же, с. 3].

То, что «эксперимент» в данном случае удался, сомнений не вызывает. Звучащее переложение для флейты и фортепиано Корнишиной и Ханмурзина предстало перед слушателями полноценным художественным произведением. Эстетическое удовольствие от чистой музыки здесь усилено интеллектуальной игрой, когда слушателю хорошо знакомы сами романсы, а их слова невольно всплывают в памяти. Формируется новый свежий полетный музыкальный образ, где силу вокала заменил нежный, певучий, по-настоящему кантиленный голос флейты, заставив слушателей во всей полноте прочувствовать тембр инструмента «древнейших музыкальных откровений человечества» [там же, с. 4].

В выборе романсов исполнители не столько руководствовались временем их создания или принадлежностью к определенному опусу, сколько личным эмоциональным восприятием. Произвольно или нет, но порядок романсов, изложенный на диске, воспринимается как некий цикл². Логику его развития определяют контраст сопоставлений, динамика эмоционального подъема, собственно кульминация на № 6 («Весенние воды») и плавное затухание, уход в сферу ночи, грусти, меланхолии, молчания. От свежести «Утра» до растворяющихся в дрожании ночного воздуха триольных колыханий аккордов «В молчаньи ночи тайной» проходит длинный путь переживаний лирического героя.

Очень символично присутствие в этом списке романса «Муза» с архаическим образом «семиствольной цевницы». Аллюзии на песни древнегреческого Орфея («... и песни мирные фригийских пастухов»), возникающие при звучании натуральной восходящей (и при этом динамически затухающей, растворяющейся) гаммы ми минор (изысканный намек на эолийский лад), переливы пустых

² 1) «Утро». Соч. 4, № 2; 2) «Крысолов». Соч. 38, № 4; 3) «Муза». Соч. 34, № 1; 4) «Ау!» Соч. 38, № 6; 5) «Маргаритки». Соч. 38, № 3; 6) «Весенние воды». Соч. 14, № 11; 7) «Сирень». Соч. 21, № 5; 8) «Какое счастье». Соч. 34, № 12; 9) «Ночью в саду у меня». Соч. 38, № 1; 10) «О, нет, молю, не уходи!» Соч. 4, № 1; 11) «О, не грусти!» Соч. 14, № 8; 12) «Они отвечали». Соч. 21, № 4; 13) «Сон». Соч. 38, № 5; 14) «Не может быть!» Соч. 34, № 7; 15) «Тебя так любят все». Соч. 14, № 6; 16) «Здесь хорошо». Соч. 21, № 7; 17) «В молчаньи ночи тайной». Соч. 4, № 3.

квинт в партии фортепиано, мерцание гармоний ми минора и ми бемоль мажора — все создает манящий таинственный колорит прекрасной страны из прошлого. Флейте удастся в полной мере передать декламацию и дыхание человеческого голоса, а ее прозрачный тембр заставляет звучать мелодию в легком флере ушедших событий. Некоторая отстраненность тембра создает впечатлительное образа, покрытого легкой патиной. Это воспоминание о прошлом, в определенной степени утратившего остроту, но сохранившего глубину ощущений.

Безусловное открытие новых граней музыкального образа совершается уже в романсе «Утро». Традиционно неторопливый, несколько меланхоличный темп романса замещается здесь более подвижным *Allegretto*. Спокойная разлитая нежность музыкального образа, характерная для вокальных интерпретаций, сменяется неким девичьим восторгом, стремительностью душевного полета Джульетты-девочки. Тембр флейты с его «пасторальным прошлым» органично встраивается в картину утренней свежести, парящей птицы-души и хрупкости нарождающегося чувства.

Переполюющие душу эмоции в романсах «Ау!» и «Весенние воды», пожалуй, как нельзя лучше выражает тембр флейты с ее уносящимися вверх пассажами. Легкий холодный оттенок звучания передает пронзительно звенящую атмосферу весеннего восторга и ледяных брызг. И полной противоположностью выступает флейта в кантиленных атмосферных романсах «Сирень», «Ночью в саду у меня», «Сон», «Здесь хорошо». Низкий регистр, медленный темп и отсутствие колоратур придает инструменту теплоту и чувственность человеческого голоса. Характер интонаций становится удивительно близким звучанию простого бытового романса.

Переложение романса «Крысолов» доказало, что флейта может также органично звучать и в характерных сценах, где требуются гибкость и выразительность «говорящих» интонаций. Тембр флейты сообщает мелодии некую долю злой иронии, идущую от балаганного шутовского театра, но явно обнажающую весьма двусмысленный подтекст стихотворения. Н. Ю. Волкова справедливо отмечает, что «лейтмотив “Крысолова” ... инструментален, не предназначен для живого голоса, холодный, будто неживой, отрывистый (*staccato*), скачкообразный, лишенный поступенного и кантиленного развертывания мелодии» [6]. В нем есть некая холодность, идущая не от человеческой природы, а от inferнальных образов. Главный герой Крысолов — персонаж мрачной средневековой легенды, поступки которого явно противоречат его беззаботному облику этакое невинного пастушка. Флейта, воплощающая образ Крысолова, становится отражением его внутренней сущности — холодной, злой, но внешне шутовой и беспечной.

Пестрый ряд образных амплуа флейты в романсах Рахманинова можно было бы продолжить лирико-драматическими сочинениями с элементами

декламационной патетики («В молчаньи ночи тайной»), любовно-поэтическими («Маргаритки»), лирико-философскими («Они отвечали») и др. Понятно одно: флейта здесь звучит неожиданно полнозвучно, разнообразно, проявляя порой те грани образа, которые могут вуалироваться традиционным вокалом.

Бережное отношение к оригиналу со стороны исполнителей-инструменталистов, востребованность таких переложений в концертных залах, новое слышание флейты профессиональной и любительской аудиторией XXI века — все это служит творческой мотивацией инструменталистов показать невостребованные доселе возможности привычной пасторальной флейты, ее качества как инструмента кантиленного и чувственного, как ироничного и блестящего, как лирического и драматического. В этом плане романсы Рахманинова стали идеально плодотворной почвой для проб и экспериментов. Бесконечная вселенная музыкальных образов, и через сто лет сохраняющих актуальность, доставляющих эстетическое удовольствие, играющих с нашим воображением, оставляющих сильные эмоциональные впечатления, подтверждает высказанную в 1941 году Рахманиновым мысль о том, что возможности старого мира поистине еще не исчерпаны.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аржанцев А.* Вокализ Рахманинова [Электронный ресурс]. URL: <https://stihi.ru/2010/04/28/2565> (дата обращения: 03.11.2022).
2. *Горочная В. В.* Девять жизней одного вокализа: к вопросу об инструментальных переложениях // Музыкальный мир С. В. Рахманинова на рубеже XX–XXI веков: проблемы диалога культур (к 50-летию Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова) / ред.-сост. А. В. Крылова. Ростов-н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2017. С. 172–183.
3. *Чжу Цзылу, Юань Цзюань.* Разнообразии тембров и приемов исполнительской выразительности русского романтизма (на примере «Вокализа» Рахманинова) // Песня Желтой реки. 2022. № 1. С. 150–152 (на кит. яз.) [Электронный ресурс]. URL: <https://oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2022&filename=HHZS202201046&uniplatform=OVERSEA&v=2tI0AaWgHmP4RyKPIV5mncfhlJ9tYpu1abrdcet7vrD09JGk78kV3BB3muHOErFC> (дата обращения: 03.11.2022).
4. *Морева Я. В.* Семантика тембра флейты в воплощении художественного образа музыкальных произведений // Вестник культуры и искусств. 2017. № 1 (49). С. 129–134.
5. *Мукосей Б.* Рахманинов: транскрипции для флейты и фортепиано [Электронный ресурс]. MEL CD 10 02642.

6. Волкова Н. Ю. Романс С. В. Рахманинова «Крысолов» (ор. 38): опыт семиотико-семантического анализа // Культура и искусство. 2017. № 7. С. 74–86 [Электронный ресурс]. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=22166 (дата обращения: 08.08.2017).

REFERENCES

1. Arzhancev A. Vokaliz Raxmaninova [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://stihi.ru/2010/04/28/2565> (data obrashheniya: 03.11.2022).
2. Gorochnaya V. V. Devyat` zhiznej odnogo vokaliza: k voprosu ob instrumental`ny`x perelozheniyax // Muzy`kal`ny`j mir S. V. Raxmaninova na rubezhe XX–XXI vekov: problemy` dialoga kul`tur (k 50-letiyu Rostovskoj gosudarstvennoj konservatorii imeni S. V. Raxmaninova) / red.-sost. A. V. Kry`lova. Rostov-n/D: RGK im. S. V. Raxmaninova, 2017. S. 172–183.
3. Chzhu Czzy`lu, Yuan` Czzyuan`. Raznoobrazie tembrov i priemov ispolnitel`skoj vy`razitel`nosti russkogo romantizma (na primere «Vokaliza» Raxmaninova) // Pesnya Zheltoj reki. 2022. № 1. S. 150–152 (na kit. yaz.) [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2022&filename=HHZS202201046&uniplatform=OVERSEA&v=2tI0AaWgHmP4RyKPIV5mncfhJ9tYpu1abrdcet7vrD09JGk78kB3BB3muHOErFC> (data obrashheniya: 03.11.2022).
4. Moreva Ya. V. Semantika tembra flejty` v voploshhenii xudozhestvennogo obraza muzy`kal`ny`x proizvedenij // Vestnik kul`tury` i iskusstv. 2017. № 1 (49). S. 129–134.
5. Mukosej B. Raxmaninov: transkripcii dlya flejty` i fortepiano [E`lektronny`j resurs]. MEL CD 10 02642.
6. Volkova N. Yu. Romans S. V. Raxmaninova «Kry`solov» (or. 38): opy`t semiotiko-semanticeskogo analiza // Kul`tura i iskusstvo. 2017. № 7. S. 74–86 [E`lektronny`j resurs]. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=22166 (data obrashheniya: 08.08.2017).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ван Пэй — преподаватель кафедры духовых инструментов университета Сичан (КНР); аспирантка; 342266909@QQ.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Wang Pei — Lecturer of the Department of Wind Instruments Xichang University; Postgraduate Student; 342266909@QQ.com