

исполнения музыкального произведения в университетской практике подготовки вокалистов академического направления. Выявленные признаки стилизового и интерпретационного анализа составляют когнитивную модель сравнительной интерпретологии, важной с точки зрения фундаментального образования певцов.

**Ключевые слова:** музыкальное произведение, певец, стиль и интерпретация, исполнительская семантика.

**ЧЖОУ ЧЖИВЕЙ. ПОРІВНЯЛЬНА ІНТЕРПРЕТОЛОГІЯ У ДІЯЛЬНОСТІ СПІВАКА.** Розглядаються методи та рівні аналізу стилю виконання музичного твору в університетській практиці підготовки вокалістів академічного напрямку. Виявлені ознаки стильового та інтерпретаційного аналізу складають когнітивну модель порівняльної інтерпретології, важливої з точки зору фундаментальної освіти співаків.

**Ключові слова:** співак, музичний твір, стиль, інтерпретація, порівняння, метод, методика.

**ZHOU CHZHIVEY. COMPARATIVE INTERPRETOLOGY IN THE WORK OF A SINGER.** The methods and analysis' levels of performance style of musical composition in the university practice of preparing singers of academic direction are considered. The determinated signs of style and interpretive analysis form the cognitive model of comparative interpretology, which is important from the standpoint of the fundamental education of singers.

**Keywords:** singer, musical composition, style, interpretation, comparison, method, methodology.

УДК [78.071.2 : 784.5] : 316.672

*Викторія Гиголаева-Юрченко*

**ГЕНДЕРНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ РОМАНСОВ  
С. РАХМАНИНОВА: «О нет, молю, не уходи» (И. Архипова)  
и «Полюбила я на печаль свою» (Б. Христов)**

Развитие вокально-исполнительского творчества проходит в условиях все более возрастающего значения коммуникативности во всех социокультурных процессах. Наряду с «вечными» проблемами перед теоретиками исполнительства возникают новые вопросы, связанные с влиянием различных эволюционных процессов на художественное творчество, и гендерный анализ многих из этих вопросов на сегодняшний день имеет большое значение.

Гендерные основы мышления и поведения закладываются с раннего детства и так или иначе корректируются обществом и человеком, что естественно отражается во всех сферах деятельности: в творчестве и в музыкальном исполнительстве.

Гендер<sup>1</sup> – это комплекс стереотипов, которые приводят к формированию типично женской или типично мужской модели поведения. Вместе с типичной моделью поведения мужчины и женщины приобретают те характеристики, которые биологически не имеют прямого отношения к полу и могут быть изменены (например, женская повышенная эмоциональность или мужская жёсткость и агрессивность) [4].

Искусство, подобно человеку, зародилось и сформировалось под влиянием социума, отражая всё содержание человеческой жизни в различных образах, в том числе тех, которые связаны с человеческими отношениями. Одной из главных составляющих человеческих взаимодействий на всех уровнях, без сомнения, являются взаимоотношения между мужчиной и женщиной. Это одна из основных тем в культуре и искусстве, и музыка здесь не исключение.

Изучение психологии мужчины и женщины и их отличий друг от друга, их взаимодействия имеет непосредственное отношение не только к человеку как к таковому, но также ко всему обществу в целом. Поэтому вопросы, связанные с особенностями пола человека и его психологическими различиями, в последнее время особенно волнуют научные круги, в том числе и в музыковедении.

**Актуальность** многопланового изучения данной проблематики несомненна, так как в вокальной музыке, связанной с внемузыкальными факторами (со словом, конкретной образностью и сюжетом), исполнитель чаще всего выступает непосредственно от лица конкретного персонажа. Воплощение вокально-сценического образа связано со сложной системой средств и принципов исполнительской драматургии. Поскольку персонажи, как правило, являются мужскими или женскими, то их гендерная характеристика, согласованная исполнителем с авторским замыслом, собственным опытом и задачами исполнения, является важной составляющей исполнительской драматургии и представляет интерес для музыковедческого анализа.

---

<sup>1</sup> Слово «гендер» (*gender*) пришло из английского языка и, в отличие от слова *sex*, которое описывает биологический пол человека, характеризует так называемый социальный пол.

**Объектом** статьи избрано камерно-вокальное творчество С. Рахманинова, а её **предметом** – гендерно-исполнительский анализ интерпретаций вокального произведения.

**Материалом** для анализа избраны два романса С. Рахманинова в исполнении И. Архиповой и Б. Христова.

**Цель** статьи – опыт апробации методики исполнительской интерпретации в аспекте гендерного подхода к вокальному произведению (творчеству).

Предлагаемая **гендерно-исполнительская методика** анализа вокального произведения содержит как основные термины и понятия гендерной психологии, так и их музыковедческие аналоги:

– **маскулинный тип исполнения** – тип исполнительской интерпретации с *чертами маскулинности*: интеллект, рациональность, независимость, активность, сила (как физическая, так и психологическая, или сила характера), авторитарность, агрессивность, сдержанность в эмоциональных проявлениях, склонность к риску, способность к достижению цели;

– **феминный тип исполнения** – тип исполнительской интерпретации с *чертами феминности*: эмоциональность, мягкость, слабость, заботливость, практичность, консервативность, интуитивность, реалистичность, коммуникативность;

– **гендерно-исполнительская драматургия**, влияющая на целостность и убедительность образа;

– **темброво-гендерная специфика** музыкальной драматургии как отражение специфики исполнительского мышления

– **образно-гендерная модуляция**, опирающаяся на определенные (предполагаемые или внезапные) изменения образа, его эмоциональной окраски, поведения;

Данная терминология задействована нами в процессе *гендерно-исполнительского анализа*.

**Гендерно-исполнительский анализ** – это эвристическая модель, созданная в соответствии с особенностями гендерного влияния (маскулинного, феминного, андрогинного) на вокально-исполнительский процесс, обусловленный функциональностью певческой психофизиологии (певческого голоса) в сочетании с актерской подачей и ансамблевой спецификой камерно-вокального сотворчества певца и концертмейстера. Другими словами, гендерно-исполнительский анализ представляет собой анализ исполнительских интерпретаций в аспекте гендерного подхода.

Вокальное исполнительство, зачастую связанное с воплощением мужского или женского персонажа, особо нуждается в *гендерно-исполнительском анализе*, который позволит выявить ранее скрытые от исследовательского взгляда факторы, касающиеся некоторых общих личностных характеристик и влияющие на творческие исполнительские процессы в области музыкального искусства. Многие из этих знаний имеют концентрированное выражение в определённых понятиях и терминах гендерной психологии. К основным относятся: «*гендерная мобильность*» и «*гендерная стабильность*», «*гендерная роль*» и «*гендерно-ролевые стереотипы*», «*гендерно-ролевой конфликт*», «*маскулинность*», «*феминность*» и «*андрогинность*», «*гендерная идентичность*», «*гендерные различия*», «*гендерно-ролевая социализация*».

С учетом заявленной проблематики мы сознательно ограничимся русской камерно-вокальной сферой, где ведущая роль принадлежит романсу с его основной традиционной спецификой исполнительской «взаимозаменяемости» женщин мужчинами и наоборот.

Обращение к романсам С. Рахманинова продиктовано широкой известностью его произведений с их стилистическими особенностями (жанровой палитрой, концертностью, лиризацией и психологизацией образной сферы, взаимодействием слова и музыки, драматургическими закономерностями и ролью мелоса), породивших массу разнообразных исполнительских интерпретаций.

Примером таких интересных и перспективных находок в русле камерно-вокального исполнительства, с имеющимися историческими предпосылками, стали две интерпретационные версии романсов С. Рахманинова: «О нет, молю, не уходи» – И. Архиповой и «Полюбила я на печаль свою» – Б. Христовым.

Мы рассмотрим эти исполнительские версии с позиции предположенного нами *гендерно-исполнительского анализа* и сравним их с композиторской версией.

#### ***Маскулинный тип исполнения (композиторская версия):***

#### ***С. Рахманинов «О нет, молю, не уходи» op. 4 № 1 (1892)***

«Мысль написать романс пришла к самому Рахманинову от Анны Лодыженской, о чем свидетельствует посвящение ей романса, сочиненного 26 февраля 1892 года... Романс «О нет, молю, не уходи!» появился первым и сразу удовлетворил автора, который вскоре решил его опубликовать...» [5, с. 98]. Тональность *f-moll*, темп *con allegro* (что равно ♩ 120–144 ударам по метрону).

Текстовой основой послужило стихотворение Д. С. Мережковского от мужского лица (*маскулинная предпосылка*). По словам В. Брянцевой, романс «О нет, молю, не уходи» звучит у композитора как экспрессивное «послесловие» к драматическим образам: вступлению и основной теме экспозиции. В произведении все пронизано «мужской» мелодико-тематической драматургией конфликтного сопряжения (*маскулинная черта*) и интонациями восклицания-обращения. «Исходное сопряжение двух таких мотивов (в диапазоне малой терции и уменьшенной кварты) сразу очерчивает суть лирико-трагической коллизии:



Оба мелодических афоризма «проросли» сквозь большинство ранних сочинений композитора. Что касается удивительно выразительного у Рахманинова мотива, охватывающего интервал минорной терции (поступенно заполненной или незаполненной), то достаточно напомнить, как велика его роль в тематизме фа-диез-минорного концерта, начиная с возгласа, которым открывается вступительная каденция солиста. А второй мелодический афоризм – ход на экспрессивный неустойчивый интервал уменьшенной кварты – появляется вместе со «своим» аккордом (обращением уменьшенного септаккорда VII ступени, в котором терция заменена квартой). Этот интервал и эту гармонию композитор часто использовал в своих ранних произведениях для воплощения чувства душевной тоски, тягостного одиночества» [5, с. 99].

В романсе не случайно ощущается присутствие цыганских вейний<sup>2</sup>. Но в отличие от фольклорных цыганских элементов они

<sup>2</sup> А. А. Лодыженская, которой композитор посвятил романс, была цыганкой и сестрой знаменитой на тот период в Москве цыганской певицы Надежды Александровны.

присутствуют в произведении лишь, как отражения некоторых особенностей русско-цыганской манеры пения (например, крутые падения мелодии на септиму в грудной регистр с его насыщенным звучанием и стремление композитора при интенсивном тематическом развитии подчеркнуть простой, типичный песенно-романсный склад изложения, а при экспрессивности отдельных интонаций не забывать о вокальной гибкости и закругленности мелодии).

Из выше сказанного следует, что в авторской версии романса явно преобладает *маскулинный тип исполнения*. С. Рахманинов с помощью средств музыкальной выразительности наделил главного героя (мужчину) четко выраженными *маскулинными чертами*, такими как интеллект, активность, сила (как физическая, так и психологическая, или сила характера), агрессивность, склонность к риску, способность к достижению цели. В какой-то мере на это повлияла и мужская стихотворная основа романса.

***Феминный тип исполнения (исполнительская версия):***

***Ирина Архипова «О нет, молю, не уходи» С. Рахманинова***

Романс исполнен певицей в темпе *moderato assai*, (что равно ♩ 76–92 ударам по метроному), что значительно медленнее авторского. На такое темповое решение не могли не повлиять гендерно-исполнительская драматургия (романс исполнен от лица мужчины женщиной-певицей) и темброво-гендерная специфика музыкальной драматургии (учитывая тип меццо-сопрано).

Вся первая часть романса спета И. Архиповой очень эмоционально, как крик души звучит первая фраза «*О нет, молю, не уходи!*». Герой Архиповой не мыслит жизни без любимой, разлука для него страшнее, чем сама смерть: «*Вся боль – ничто перед разлукой. Я слишком счастлив этой мукой, сильнее прижми меня к груди,...*» «*Скажи: «Люблю»* – вот, что для него самое главное.

В средней части происходит временный спад, певица переходит на очень мягкую исполнительскую манеру, в звуковой палитре преобладают акварельные краски с нюансами *p* и *pp*, подчеркивающие душевный надлом и физический надлом героя: «*Пришел я вновь, больной, измученный и бледный. Смотри, какой я слабый, бедный, как мне нужна твоя любовь...*».

Временное затишье сменяет новая эмоциональная волна в кадансовой части, страсти вскипают с еще большей силой: «*Мучений новых впереди я жду, как ласк, как поцелуя, и об одном молю, тоскуя: О, будь*

*со мной, не уходи!»*). Как последний призыв звучит фраза «*О, будь со мной, не уходи!»*», на которой герой И. Архиповой просто взрывается от страсти. Прекрасно подготовленный к кульминации голос певицы производит впечатление абсолютной завершенности трактовки образа.

В данной исполнительской версии преобладают *черты феминности*, такие как эмоциональность, мягкость, слабость. И. Архипова внесла в образ женские черты: ее герой по-женски страдает и любит, только от мужского лица.

***Феминный тип исполнения (композиторская версия):***

***С. Рахманинов «Полюбила я на печаль свою» op. 8 № 4 (1893)***

Тональность – *b-moll*, темп – *adagio sostenuto* (что равно ♩ 48–56 ударам по метроному).

Романс «Полюбила я на печаль свою» написан в жанре русской лирической песни («песни-романса»), который трактуется преимущественно в драматическом плане. Текстовым материалом послужило стихотворение Т. Г. Шевченко в переводе А. Н. Плещеева. По содержанию песня связана с темой рекрутчины, а по стилю и жанру – с плачами. В основу мелодии композитором положена терцовая попевка, многократно повторяющаяся. Характерны также скорбно возникающие обороты в окончаниях мелодических фраз. Драматичные, несколько надрывные, распевы в кульминациях («*Уж такая доля мне выпала*») усиливают близость вокальной партии к причитанию-плачу. «Гусельные» арпеджированные аккорды в начале песни подчеркивают ее народный склад.

Драматическим центром произведения является второй куплет. Восходящие секвенции в мелодии, поддержанные взволнованными триольными фигурациями фортепиано, прерываются декламационным изложением («*И солдаткой я...*»); последующая кульминационная фраза шире по диапазону, чем в первом куплете, и является драматической вершиной песни. После нее особенно выразительно звучат по-женски «плачущие» бессловесные вокализы-коды. Своей безнадежностью они подчеркивают драму одинокой женщины-солдатки. Здесь нет и следа пафосной декларативности – при непрерывной многоплановой драматической напряженности. Песенный диатонизм мелодии многократно сопрягается с хроматизмами, в частности с рахманиновской лейтгармонией тоски и одиночества. Главной темой является песенная «квинтовая формула», интенсивно распетая в манере народного причета женщины и завершающаяся «скорбной терцией».

В данном случае С. Рахманинов предполагал чисто *феминный тип исполнения*. Героиня романса – женщина с четко выраженными феминными чертами: слабостью, мягкостью, эмоциональностью. Об этом свидетельствуют присутствующие в романсе интонации плача и причитания (соответствующие вокальные жанры в народной традиции предполагают женскую сферу эмоций и их выражения).

***Маскулинный тип исполнения (исполнительская версия):***

***Борис Христов «Полюбила я на печаль свою» С. Рахманинова***

В данном исполнении преобладает сдержанная манера пения. Темповые указания композитора Б. Христовым соблюдается довольно вольно. Романс исполнен в более живом темпе *andante con moto* (что равно ♩ 69–84 ударам по метроному).

На эту интерпретационную версию также проявилась особая гендерно-исполнительская драматургия (романс исполнен от лица женщины мужчиной-певцом) и темброво-гендерная специфика музыкальной драматургии (с учетом басовой природы).

В первом куплете преобладают степенное, почти монотонное звучание скорбного характера, героиня Б. Христова сдержанно, почти про себя причитает о своей доле: «*Полюбила я, на печаль свою сиротинушку бесталанного...*».

Во втором куплете «*И солдаткой я...*» у исполнителя превалирует чеканное произношение текста, и нейтральная динамика (*маскулинные черты*) в пределах одного нюанса *mf* наблюдаются с достаточно внушительными, не выписанными автором, зависаниями, на верхних нотах. А спетые в монотонно-раскачивающейся манере бессловесные кодовые вокализы (*маскулинная черта*) лишь подтверждают первоначальное обреченное состояние героини.

Исполнительская интерпретация Б. Христова является своего рода обратным аналогом исполнительской версии И. Архиповой. В данном случае *маскулинные черты*, такие как сдержанность в эмоциональных проявлениях, рациональность и интеллект доминируют над авторскими *феминными* (женский текст и женская музыкальная драматургия подразумевают эмоциональность, мягкость, слабость).

Очень по-мужски звучит рассказ у героини Б. Христова о своей тяжелой доле. В исполнении отсутствует излишняя эмоциональность, выраженная динамическим и темповым разнообразием, так характерная для женской сущности.



**ВЫВОДЫ.** На основе осмысления закономерностей гендерной психологии удалось выявить специфику эмоциональных и психических состояний мужчины и женщины (как героев романа, от лица которых говорит автор, так исполнителей) в предложенных композитором ситуациях.

Учитывая гендерные характеристики исполнителей двух предложенных интерпретаций, мы можем выявить процесс *образно-гендерной модуляции* композиторской концепции в исполнительскую версию:

– в романсе «О нет, молю не уходи» феминный тип исполнительской интерпретации И. Архиповой доминирует над маскулинным типом композиторской версии С. Рахманинова;

– в романсе «Полюбила я на печаль» *маскулинный тип* исполнительской интерпретации Б. Христова доминирует над *феминным типом* авторской версии С. Рахманинова.

Выявленная специфика гендерного подхода подтверждает фундаментальную роль исполнителя как соавтора и посредника между композитором и слушателем.

Используя полученные знания из гендерной психологии, мы по-новому осмыслили известные проблемы исполнительской интерпретации и получили новые данные, которые должны быть «встроены» в систему музыковедения, музыкальной педагогики и методики.

Применение полученных из гендерной психологии данных на конкретных исполнительских примерах с учетом особенностей восприятия женской и мужской психики поможет в дальнейшем осветить широкий круг специальных вопросов вокального исполнительства.

#### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Антология гендерной теории [пер., сост. коммент. Е. Гаповой, А. Усмановой]. – Минск : Протилен, 2000. – 384 с.
2. Архипова И. *Музы мои* / И. Архипова. – М. : Мол. гвардия, 1992. – 234 с.
3. Архипова И. *Музыка жизни* / И. Архипова. – М. : Вагриуз, 1997. – 384 с.
4. Бендас Т. В. *Гендерная психология : учеб. пособие* / Т. В. Бендас. – СПб. : Питер, 2006. – 431 с. – (Серия «Учебное пособие»).
5. Брянцева В. С. *В. Рахманинов* / В. Брянцева. – М. : Советская Россия, 1962. – 644 с.

**ГИГОЛАЕВА-ЮРЧЕНКО В. ГЕНДЕРНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ РОМАНСОВ С. РАХМАНИНОВА: «О нет, молю, не уходи»**

*(И. Архипова) и «Полюбила я на печаль свою» (Б. Христов). Рассматривается влияние гендерного подхода на исполнительский процесс. Предложен понятийный аппарат, в котором содержатся как основные термины гендерной психологии, так и их музыковедческие аналоги.*

**Ключевые слова:** вокальное исполнительство, гендер, гендерно-исполнительский анализ, маскулинный тип исполнения, феминный тип исполнения, темброво-гендерная специфика, образно-гендерная модуляция, гендерно-исполнительская драматургия.

**ГІГОЛАЄВА–ЮРЧЕНКО В. ГЕНДЕРНО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ РОМАНСІВ С. РАХМАНІНОВА: «О нет, молю, не уходи» (І. Архіпова) та «Полюбила я на печаль свою» (Б. Христов).** Розглядається вплив гендерного підходу на виконавський процес. Запропоновано понятійний апарат, який містить як основні терміни гендерної психології, так і їх музичні аналоги.

**Ключові слова:** вокальне мистецтво, гендер, гендерно-виконавський аналіз, маскулінний тип виконання, ремінний тип виконання, темброво-гендерна специфіка, образно-гендерна модуляція, гендерно-виконавська драматургія.

**GIGOLAEVA-JURCHENKO V. A GENDER OF THE PERFORMING ANALYSIS of ROMANCES of S. RAKHMANINOV: «About isn't present, i ask, don't leave» (I. Arhipova) and «I Have fallen in love on the grief» (B. Hristov).** Influence of the gender approach on performing process is considered. The conceptual device in which contain both the basic terms of gender psychology, and their musicological analogues is offered.

**Keywords:** execution of vocal, a gender, a gender of the performing analysis, masculining type of execution, femining type of execution, the specificity of the gender with timbre, the modulation of the gender with figurative, a gender of the performing dramatic art.

УДК 78.03 : 78.071.1 (470)

**Юрий Попов**

## **АРТИСТИЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ С. РАХМАНИНОВА: ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ВОПРОСА**

**Цель** публикации – анализ работ, посвященных деятельности С. Рахманинова в аспекте изучения музыкально-артистической индивидуальности великого пианиста и композитора.

**Объект** исследования – феномен музыкально-артистической индивидуальности С. Рахманинова-пианиста и его проявление в арти-