

# Исполнительское искусство

Научная статья

УДК 786

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-104-120



## Рахманинов: концепция в фортепианной интерпретации. Прелюдия оп. 32 gis-moll: «Россия, зимняя дорога»



**Сергей Яковлевич Варта́нов**

Саратовская государственная консерватория  
им. Л. В. Собинова, Саратов, Россия,  
varser@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4936-7132>

**Аннотация:** Статья посвящена фундаментальной проблеме: построению теории исполнительской интерпретации. Основу нашего подхода составляет понятие «концепция», которое выдвинул С. В. Рахманинов. Не только гениальный музыкант, но и художник-мыслитель, Рахманинов указал в своих статьях (1909–1910) на основополагающее значение понятия концепции, стоящей во главе угла интерпретации. В нашем исследовании понятие «концепция» изучается как результат взаимодействия трех факторов: эволюции представлений в коммуникативной системе клавирной-фортепианной культуры, процесса осмысления пианистом исполняемого сочинения, методологии современной гуманитарной науки (теории диалога М. Бахтина и теории концептуальной интеграции М. Тёрнера и Ж. Фоконье, которая признана сегодня как обобщенная модель теории познания).

Изучение наследия композитора позволило нам предложить метод интеграции концепции, который рассматривается на примере его Прелюдии gis-moll.

**Ключевые слова:** понятие, концепция, Рахманинов, коммуникативная система, фортепианная культура, скрытая программа, семантика, знаки текста, метод, интеграция концепции

**Для цитирования:** Варта́нов С. Я. Рахманинов: концепция в фортепианной интерпретации. Прелюдия оп. 32 gis-moll: «Россия, зимняя дорога» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 2. С. 104–120. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-104-120

# Performing arts

Original article

## Rachmaninoff: conception in piano interpretation. Prelude op. 32 gis-moll: "Russia, winter road"

Sergey Ya. Vartanov

L. V. Sobinov Saratov State Conservatory, Saratov, Russia,  
varser@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4936-7132>

**Abstract:** The article is devoted to a fundamental problem: the construction of a theory of performance interpretation. The basis of our approach is in the idea of "concept", which was put forward by S. V. Rachmaninov. Not only a brilliant musician, but also a thinker-artist, Rachmaninoff emphasized in his articles (1909–1910) the fundamental importance of the concept, which stands at the forefront of interpretation. In our study, the concept of "concept" is studied as a result of the interaction of three factors: the evolution of ideas in the communicative system of the keyboard-piano culture; the process of the pianist's comprehension of a performed composition; and the methodology of modern humanitarian science (M. Bakhtin's theory of dialogue and M. Turner's and J. Fokonie's theory of conceptual integration, which is recognized today as a generalized model of cognitive theory).

Studying the composer's legacy has allowed us to propose a method of integrating the concept, which is considered using his Prelude in G sharp minor as an example.

**Keywords:** term, concept, Rachmaninoff, communicative system, piano culture, hidden program, semantics of text signs, method, integration of concept

**For citation:** Vartanov S. Ya. Rachmaninoff: conception in piano interpretation. Prelude op. 32 gis-moll: "Russia, winter road". *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(2):104-120. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-104-120

Исследование теории исполнительского, в частности фортепианного, искусства — давно назревшая проблема: за пять столетий клавирно-фортепианной культуры она обсуждалась во множестве педагогических трактатов. О ее актуальности размышляет музыковед Т. Чередниченко: «сегодня исполнение выступает в качестве главной формы существования музыки, благодаря которой живет в культуре авторское произведение. Функции исполнительства в современной музыкальной культуре универсальны. Можно сказать, что в исполнительском творчестве представлены в единстве все уровни музыкальной коммуникации. Ведь исполнитель — это и слушатель произведения (по отношению к автору), и создатель его (по отношению к слушателю). Он — также мыслитель, дающий, подобно критику и ученому, свою версию ответа на вопрос: "что значит"

данное произведение. Наконец, исполнитель есть как бы “сама музыка”, поскольку лишь в процессе исполнения музыка обретает самое себя, свою звуковую материю и смысловую осуществленность» [1, 43–44]. Музыкант-исполнитель — также носитель исторической памяти, воплощение живой связи времен, об этом напоминает дирижер В. Фуртвенглер: «Интерпретатор, единственный посредник между прошлым и современностью, приобретает поистине решающее значение для судеб музыки, поскольку вопросы исполнения музыки прошлого играют теперь такую важную роль, о какой раньше и представления не имели» [2, 167].

В статье с многозначительным названием «На пути к теории» дирижер Лео Гинзбург сокрушается об отсутствии «учения, которое в повседневной практике связывало бы воедино все многочисленные проблемы музыкального исполнительства, создало бы художественно-научную базу школы, достойной традиций нашей страны... Наиболее тормозящим моментом явилось то, что до последнего времени композиторы и исполнители пользуются одним и тем же теоретическим базисом. Точнее сказать, у композиторов есть своя теория, а у исполнителей её нет» [разрядка — Л. Гинзбурга] [3, 571]. Найти ответы на вопросы об основах теории исполнительства нам поможет обращение к первоисточникам. Последуем совету Р. Декарта: «я совсем оставил книжные занятия и решил искать только ту науку, которую мог обрести в самом себе или же в великой книге мира. Ибо мне казалось, что я могу встретить более истины в рассуждениях каждого, касающихся непосредственно интересующих его дел, исход которых немедленно накажет его, если он неправильно рассудил, чем в кабинетных умозрениях образованного человека, не завершающихся действием» [4, 257–258]. Великие практики укажут нам пути познания, идеи обобщения общих законов музыкального исполнения.

Сергей Рахманинов — один из величайших композиторов-пианистов, весь мир отмечал в прошедшем году 150-летие его рождения. Таких гениев, по произведениям которых учатся все новые поколения пианистов, немного. Они занимают высшие места в иерархии духовных авторитетов музыкантов-исполнителей, с ними пианисты ведут постоянный мысленный диалог, вопрошают своих кумиров об интерпретации их сочинений. Такую позицию исполнителей заявляет М. Плетнёв: «У меня вот вопросы возникают к Бетховену: когда смотришь его партитуры, хочешь сделать вот так, а как бы он посмотрел?» [5, 3]. Особая близость в сотворчестве автора и пианиста обусловлена клавиатурой рояля — полем инструментального мышления.

Определяющим моментом в становлении фортепианной культуры следует признать обнажившуюся на рубеже XVIII–XIX веков принципиальную разницу двух подходов к сочинению. С одной стороны, — интуитивное исполнение: пианист, прежде всего, старается максимально точно исполнить авторский текст. Он не задается вопросами, что означает это сочинение, — подсознание подскажет ему, как оно должно звучать. К высшим образцам этого типа относится искусство Моцарта и Шопена, которое опирается на имманентно-музыкальные законы, аполлоническое начало, линию совершенства

и красоты Рафаэля. С другой стороны, — интерпретация; в искусстве исполнителя велик элемент осознанности, красота в этом случае связывается также с претворением программы сочинения, возрастает роль экстрамузыкальных факторов и ассоциативного мышления. Интерпретация расценивается как отдельный вид творчества. Основоположники такого подхода — «кентавры» Бетховен и Лист, соединившие в себе дарования великих композиторов, пианистов и дирижеров; при этом актуализируется стихийность и экзатичность, дионисийское начало линии Микеланджело.

Фортепианную музыку великих рыцарей рояля объединяет то, что она написана для инструмента, исходя из инструмента, и одухотворена присущей им высшей виртуозностью. О чувстве единения с инструментом рассказывает Лист: *«Мой рояль для меня, что для моряка — его фрегат, что для араба его конь, даже, может быть, больше, так как до сих пор мой рояль — это я сам, это моя речь, это моя жизнь, это задушевный хранитель всего того, что волновало мой ум в самые пылкие дни молодости; здесь все мои желания, все мои мечты, радости и горести»* [6, 82]. Осмысленное воссоздание «поэтической идеи произведения» (Лист) вырастает в интерпретацию, направленность и смысл ее определяется **понятием концепции**, которое воплотил в своей музыке и предложил Рахманинов [7, 232]. Понятие концепции позволяет резюмировать обе тенденции, его следует считать теоретической основой фортепианной интерпретации, а также общей модели познания в гуманитарной науке рубежа XX–XXI веков.

\* \* \*

Рахманинов — художник-новатор и мыслитель в сфере интерпретации. Во время своего первого концертного турне по США (1909–1910) он написал две взаимосвязанные статьи: «Моя прелюдия *cis-moll*» [14, 62–65] и «Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры» [7, 232–240], опубликованные там уже после отъезда на родину. В них он представляет целостный взгляд пианиста на интерпретацию.

Первым пунктом из «Десяти характерных признаков прекрасной фортепианной игры» Рахманинов называет *концепцию*: она расположена во главе угла интерпретации и определяет точку зрения пианиста на сочинение. Системообразующий характер этого понятия постоянно подчеркивал Гёте: *«Содержание видят все, форму видят немногие, а идею, концепцию — единицы! <...> Думать легко, действовать трудно, а превратить мысль в действие — самая трудная вещь на свете! <...> Во всяком произведении искусства, великом или малом, вплоть до самого малого, все сводится к концепции»* [8, 427].

Размышляя о воссоздании концепции, Рахманинов пишет: *«Приступая к изучению нового сочинения, чрезвычайно важно понять его общую концепцию, необходимо попытаться проникнуть в основной замысел композитора. Естественно, существуют и чисто технические трудности, которые следует преодолевать постепенно. Но до тех пор, пока студент не сможет воссоздать ос-*

новную идею сочинения в более крупных пропорциях, его игра будет напоминать своего рода музыкальную мешанину. В каждом сочинении есть определённый структурный план. Прежде всего, необходимо его обнаружить, а затем выстраивать композицию в той художественной манере, которая свойственна её автору» [7, 232]. Рахманинов называет критерии истинного понимания музыки исполнителем: «Студенту следует видеть прежде всего основные особенности музыкальных связей в сочинении. Он должен понять, что же придаёт этому произведению цельность, органичность, силу и грациозность. Он обязан знать, как выявить эти элементы. Некоторые преподаватели склонны преувеличивать важность вспомогательных упражнений и преуменьшать необходимость приобретения подлинной музыкантской базы. Такой взгляд ошибочен и приводит к плохим результатам» [7, 238].

В статье «Моя прелюдия *cis-moll*» композитор на примере собственного сочинения определяет принципы подхода пианиста-интерпретатора к тексту<sup>1</sup>.

I. Отражение образа автора в сочинении. «В конечном счете музыка — выражение индивидуальности композитора во всей её полноте... она должна выражать дух страны, в которой он родился, его любовь, его веру и мысли, возникшие под впечатлением книг, картин, которые он любит. Она должна стать отражением всего жизненного опыта композитора. Начните изучать шедевры любого крупного композитора, и вы найдете в его музыке все особенности его индивидуальности. Время может изменить музыкальную технику, но оно никогда не изменит миссию музыки» [9, 144–145].

II. Жанр прелюдии, его прототипы. В первую очередь Рахманинов называет прототипы жанра (прелюдии Баха и Шопена) и характеризует жанр в целом. «Прелюдия по своей природе абсолютная музыка, и её нельзя ограничить рамками программной или импрессионистической музыки <...> Абсолютная музыка может навести на мысль или вызвать у слушателя настроение, но её первичная функция — доставлять интеллектуальное удовольствие красотой и разнообразием своей формы. Это и было целью, к которой стремился Бах в своём удивительном цикле прелюдий» [14, 64]. Последующие яркие характеристики мотивов в Прелюдии *cis-moll* нередко противоречат утверждению автора, что «прелюдия по своей природе абсолютная музыка, не выражающая настроение, а лишь вводящая в него» [10, 64].

III. Сегментация текста, персонификация мотивов и их трансформация, по мнению Рахманинова, играет решающую роль в формировании структурного и сюжетного планов сочинения. В Прелюдии *cis-moll* сюжет состоит из четырех сцен, Рахманинов характеризует их. Сцена 1: «Начальная тема: мотив из трёх звуков (2 т.) затем проходит на протяжении 12 тактов первого раздела» (тт. 3–15). Сцена 2: «вступает средняя часть. Смена настроений резкая, на протяжении 29 тактов музыка устремляется подобно нарастающей буре...» (тт. 15–44). Сцена 3: «первая тема (начиная от мотива из

<sup>1</sup> Подробный анализ Рахманиновым своей Прелюдии см. в монографии С. Я. Вартанова: [4, 67–69].



трёх звуков, т. 45–46) вступает как кульминация в удвоении одновременно в правой и левой руке» — реприза (тт. 47–56). Сцена 4: «Буря стихает, музыка постепенно успокаивается и — семитактная кода завершает сочинение» (тт. 57–63) [10, 64].

IV. Интертекстуальные связи. В музыке Рахманинова, композитора XX века, за каждым мотивом открывается широкое поле интертекстуальных связей.

V. Мотивно-пластические знаки в Прелюдии. Рахманинов в своем очерке устанавливает норму мышления мотивно-пластическими знаками, подчеркивая, что характер каждого мотива-символа выявляется пианистом прежде всего через пластику произнесения, адекватную образу.

\* \* \*

Понятие концепции Рахманинова позволяет перебросить мост к методологии современной гуманитарной науки. В основе познания сочинения лежит процесс мысленного диалога пианиста с автором и сочинением — он стимулирует наше обращение к теории диалога М. Бахтина. Исходный ее постулат: любое произведение искусства не только создается его автором, но и интерпретируется читателем, наполняясь новыми смыслами. «Культура непрерывно продолжается в универсуме смысловых контекстов коммуникации» [11, 281]. М. Бахтин дает определение: «Это всегда стенограмма диалога особого вида: сложное взаимоотношение текста (предмет изучения и обдумывания) и контекста (вопрашающего, возражающего и т.п.), в котором реализуется познающая и оценивающая мысль... Это встреча двух текстов — готового и создаваемого, реагирующего текста, следовательно, встреча двух субъектов, двух авторов» [11, 281]. И далее: «Диалогическая природа сознания... Жить — значит участвовать в диалоге: вопрошать, внимать, ответствовать, соглашаться и т. п. В этом диалоге человек участвует весь и всю жизнь: глазами, губами, руками, душой, духом, всем телом, поступками. Он вкладывает всего себя в слово, и это слово входит в диалогическую ткань человеческой жизни, в мировой симпозиум» [11, 318]. Многосторонний диалог пианиста протекает в коммуникативной системе фортепианной культуры и в полной мере соответствует теории Бахтина. В своем познании пианист оперирует богатейшей информацией, доставляемой первой сигнальной системой, участвует в диалоге всеми органами чувств: сенсорно-тактильными ощущениями рук, зрительно-образными ассоциациями, пространственными представлениями слуха. Дифференцируем компоненты диалога.

1. Слуховое восприятие сочинения (акустический текст) — поиск звукового идеала исполнителя, маяка на пути к воплощению его концепции.

2. Визуальное восприятие нотного текста, записи фактуры сочинения и системы ремарок служит исполнителю основой разделения звуковых планов фортепианной партитуры, выбора выразительных средств.

3. Сенсорно-осознательное восприятие сочинения на клавиатуре, пластический текст интерпретации — информация, считываемая руками исполнителя

(предполагается выбор аппликатурно-двигательных приемов, техники педализации и колористических приемов).

4. Восприятие интертекстуальных связей сочинения зависит от тезауруса, культурно-художественного багажа конкретного интерпретатора. Каждый текст выступает мозаикой цитаций других текстов, преломлением жанровых и стилевых моделей: пианист воспринимает его прототипическую семантику в контексте ассоциативных связей с мировой художественной культурой.

5. Итоговый текст интеграции концепции выражает точку зрения пианиста — интерпретатора, режиссера в «театре одного актера», представляет конечный результат взаимопроникновения названных видов текста, визуализации внутреннего сюжета.

Поскольку М. Бахтин не предусмотрел театрально-сценических отношений, мы обращаемся к теории концептуальной интеграции М. Тёрнера и Ж. Фоконье [19], признанной сегодня общей теорией познания. Это высшее достижение гуманитарной науки рубежа XX–XXI веков оперирует не видами текстов, но различными ментальными пространствами: их смешение, взаимопроникновение в итоговом пространстве приводит к интеграции театрализованной концепции.

Согласно этой теории, интеграция концепции — результат диффузного взаимопроникновения ряда ментальных пространств. На основе родового пространства несколько исходных пространств интегрируются в результирующее пространство. В музыке родовое пространство — слуховое, акустическое. В нем содержатся интертекстуальные связи, хранящиеся в тезаурусе данного исполнителя. В этом интегрированном пространстве концепция уподобляется режиссерскому прочтению текста. Кроме того, в процессе создания концепции необходимо учитывать образ автора.

Метод концептуальной интеграции проясняет проблему знаковой семантики, по поводу которой разнятся взгляды ученых и практиков. Теоретики изучают музыкальный язык; знаки в музыке для некоторых из них, скорее, исключение<sup>2</sup>. Задача интерпретаторов иная: разбудить спящий язык нотного текста, превратить его в свою живую речь; знаки — инструмент выработки концепции. Э. Курт пишет: «Как бы подробно не изучать, главной загадкой остаётся эффект целостной структуры, то есть процесс объединения элементов. Он постигается... лишь непосредственно, не иначе, как через самого себя — как психическое “отражение”. Подобно зримому облику человека, музыкальное впечатление невозможно “составить” путем перечисления его отдельных форм и черт. Тайна его специфичности как раз и заключается в таком “строении”, в том, “каким образом всё это сплетается в целое”» [12, 40].

<sup>2</sup> М. Арановский отдает должное практике: «там, где имеется интерпретация, уже возникает сфера семантики... аксиоматика музыкальной логики потенциально семантична, и именно она формирует тип содержания». В то же время его мнение противоречиво: «Но в музыкальном языке знаков нет вообще. Они в нём не предусмотрены (хотя порой встречаются в иных текстах, например, в виде лейтмотивов, лейттем)» [18, 30].

\* \* \*

Используем модель автора в очерке концепции Прелюдии *gis-moll* op. 32, в ней также четыре сцены и свой состав действующих лиц, мотивов-персонажей.

#### ОТРАЖЕНИЕ ОБРАЗА АВТОРА В СОЧИНЕНИИ

Прелюдия *gis-moll*, и в этом нельзя не согласиться с В. Н. Брянцевой, — «поэтическое воплощение темы русской дороги» [13, 157]. Впервые Рахманинов соприкоснулся с этой сферой еще в отрочестве: он удостоился похвалы самого Чайковского за исполнение его пьесы «Ноябрь. На тройке» из цикла «Времена года»<sup>3</sup>. Пьеса «На тройке» сопровождала Рахманинова-пианиста всю жизнь; этот излюбленный «бис» гастролера стал для него символом ностальгии, тоски по родине.

Зимняя дорога — место, где лицом к лицу встречаются человек и стихия. В воплощении темы Рахманинов отчасти следовал предшественнику (колокольчики «птицы-тройки»), но вышел далеко за пределы традиции и дал самобытную трактовку идеи. Различие концепций двух пьес, принадлежащих разным эпохам, помогут прояснить ассоциации со стихами. Известно, что Чайковский одобрил идею издателя дать в качестве эпиграфа к своей пьесе фрагмент из «Тройки» Н. Некрасова, причем избрана была наиболее «утешительная» строфа стихотворения<sup>4</sup>:

Не гляди же с тоской на дорогу,  
И за тройкой вослед не спеши,  
И тоскливую в сердце тревогу  
Поскорей навсегда заглуши...

Известна скрытность Рахманинов относительно программ сочинений, в то же время он признается: «В процессе сочинения мне очень помогают впечатления от прочитанного... иногда я пытаюсь выразить в звуках определённую идею или какую-то историю, не указывая источник моего вдохновения» [9, 147]. Прелюдия *gis-moll* вызывает ассоциации с «Зимней дорогой» Пушкина [15, 85]<sup>5</sup>, здесь те же стихии: природа и человек — ямщик с унылой песней под однозвучный звон колокольчиков.

<sup>3</sup> М. Пресман сообщает о праздновании дня рождения Н. Зверева 13 марта, на котором ученики дарили музыкальные подарки своему педагогу, в числе гостей был П. И. Чайковский [14, 187].

<sup>4</sup> Выбор эпиграфов для первого издания «Времен года» в «Нувеллисте», стихотворений из русской поэзии, принадлежит издателю Н. М. Бернару; неясно, знал ли об этом Чайковский. Поскольку все прижизненные издания включали эти эпиграфы, напрашивается вывод: Чайковский так или иначе их принял и одобрил.

<sup>5</sup> Об этом пишет, например, Б. Землянский: [15].



Сквозь волнистые туманы  
Пробирается луна,  
На печальные поляны  
Льет печально свет она.

По дороге зимней, скучной  
Тройка борзая бежит,  
Колокольчик однозвучный  
Утомительно гремит.

Что-то слышится родное  
В долгих песнях ямщика:  
То разгулье удалое,  
То сердечная тоска...

Разница в отображении отношений человека (мелодия) со стихией (моторные фигурации) сразу бросается в глаза. «Ноябрь» Чайковского открывается распевной лирической темой (человек) в спокойном движении *Allegro moderato*; фигурации шестнадцатых (стихия) появляются лишь в репризе как фон для темы. «Тройка» — «русская сельская сценка» (такой подзаголовок Чайковский предпослал своей «Думке»), природа в ней — типичное для романтиков зеркало чувств героя.

Напротив, *Allegro* Прелюдии Рахманинова от начала до конца пронизано беспокойной сквозной пульсацией фигураций (стихия); прототип такого *ostinato* мы видим в моторной Прелюдии *Cis-dur* из I тома ХТК Баха. Прелюдия Рахманинова, отражение эпохи символизма, вносит истинное понимание масштабов: человек — не более, чем песчинка перед стихией. Ощущая родство порывов своей души со стихией, он чувствует зависимость от слепой силы, способной его погубить.

В концепции Прелюдии ор. 32 *gis-moll* принципиально важную роль играют подробнейшие агогические и динамические ремарки Рахманинова, синхронизирующие интонирование мелодии с вокальной фразировкой и агогикой — это сильно обогащает потенциал поэтического истолкования ассоциативного сюжета.

Сцена 1. Стихия и человек (тт. 1–19). Как и в Прелюдии *cis-moll*, «здесь два мелодически противоборствующих элемента, цель которых — завладеть вниманием слушателей» [10, 63]; сюжетная коллизия строится на конфликте антагонистов — стихии и человека.

Образ стихии рисует во вступительном двутакте волна фигураций шестнадцатых (*p* — *cresc.* — *f* — *dim.* — *p*). В этом движении слышен порыв злого зимнего ветра, разгулявшегося на необъятных просторах. Одновременно в пульсации ямба секстолей пульсирует ритм быстрой езды — цокот копыт лошадей, звон буенцов колокольчиков стремительной «птицы-тройки» (пример 1, тт. 1–2).

Пример 1. С. Рахманинов. Прелюдия gis-moll op. 32

Example 1. S. Rachmaninoff. Prelude gis-moll op. 32

Образ человека узнается в мелодии темы, в партии тенора, тт. 3–8 (пример 1); в ней передана извечная русская экзистенциальная бесприютность, смена настроений ямщика от «разгулья удалого» до «сердечной тоски». Рахманинов — приверженец принципа множественного и концентрированного воздействия, идущего от Бетховена, он также мобилизует весь арсенал средств, типичных знаков, способных передать предчувствие трагической развязки коллизии «стихия и человек».

Прежде всего, в мелодии доминирует принцип вокальной фразировки: вершина-источник фразы — остановка на протяженном звуке в интонации *e-dis* (*mf*) — напоминает возглас ямщика, многомерное восклицание «Эх!». В нем сплетены восхищение и ужас перед безбрежным пространством, досада на свою тяжкую участь и упование на судьбу. Выдержанный звук темы постепенно теряет энергию, спад динамики в поникшем окончании. Безысходность нисходящей вокальной фразы от VI ступени к тонике подчеркнута также замедлением (*Allegro* — *ritenuto* — *meno mosso*).

Очень типичен имевший для Рахманинова глубоко символический и личностный смысл мотив средневекового католического песнопения *Dies Irae* («День гнева»). Он отслаивается от начального *dis* мелодии (*dis-cis-dis-h-dis-ais-gis*), композитор трактует его здесь, скорее, в духе знаменных распевок.

Еще один смысловой пласт привносит в эту тему излюбленная Рахманиновым стихия колокольности. Композитор вспоминает, как в детстве на него неизгладимое впечатление произвели колокола новгородского Софийского собора: «Звонари были артистами. Четыре ноты складывались во вновь и вновь повторяющуюся тему, четыре серебряные плачущие ноты, окружённые

непрестанно меняющимся аккомпанементом. У меня с ними всегда ассоциировалась мысль о слезах. Несколько лет спустя я сочинил сюиту для двух фортепиано в четырёх частях, раскрывающих поэтические эпитафии. Для третьей части, которой предпослано стихотворение Тютчева «Слёзы», я тотчас нашёл идеальную тему: мне вновь запел колокол Новгородского собора» [13, 157]. Здесь «мотив слез» также представлен в теме в образе колокольной раскачки.

Силы природы перехватывают инициативу, изменчивость движения — сквозной знак текста. Моторные фигурации возвращают основной темп (*accelerando* — *a tempo*, пример 1, тт. 5–6), новый порыв ветра сметаёт иссякшую энергию вокальной фразы.

Повторное проведение темы (тт. 9–15) выводит противостояние на новый уровень: в мелодии тенора более явные изменения агогики (*ritetuto* — *meno mosso* — *accelerando*), затем долгий спад (*meno mosso*) и вопрошающее окончание (*piano ritenuto*). Ответом на столь длительное торможение становится эмоциональный взрыв. Первая кульминация Прелюдии (пример 2) рисует столкновение человека со стихией. В четырех однотоках передано их противоборство: натиск природы — во взвихренных фигурациях *crescendo* и тревожной пульсация ямба. Человек стремится выстоять, в мотивах вздохов аккордов *f* под лигой слышатся истовые возгласы: «Господи, спаси!». Несмотря на снижение динамики (*dim.* — *rit.* — *p*), в итоге возникает ощущение, что человек выдержал атаку стихии.

Пример 2. Прелюдия gis-moll op. 32, тт. 16–19

Example 2. Prelude gis-moll op. 32, bars 16–19



Сцена 2. Средний раздел (тт. 20–23). Переход мелодии в сопрано рисует новое состояние; в верхнем регистре она парит над фигурациями, излучая радость свободного движения. Вокальные фразы, собранные в короткие фразы-однотоки, не отягчены здесь мрачной рефлексией затуханий и замедлений. Они ассоциируются с образом человека, окрыленного удачей, поверившего в иллюзию избавления из-под власти стихии (пример 3).

Пример 3. Прелюдия gis-moll op. 32, тт. 20–21

Example 3. Prelude gis-moll op. 32, bars 20–21



Однако природа непредсказуема, в продолжении среднего раздела ситуация резко омрачается: открытость вокальных фраз сменяют мотивы слез, напоминающие похоронный перезвон колоколов. Образ полосы испытаний создает характерное *ostinato* мерных басов — на протяжении десяти тактов *poco a poco crescendo* (тт. 24–33) они накапливают огромную энергию от *pp* до знакового *sf* (т. 31). Этот рост открывает все мрачное величие природы: вихри фигураций опрокидывают, сжимают ритмику (дуоли вместо триолей), изображают хаос катастрофы.

Сцена 3. Реприза. Кульминация начала репризы (тт. 34–43) знаменует момент истины: несопоставимость стихии и человека. Произошедшие по сравнению с началом Прелюдии изменения отражают масштаб трансформаций: фигурации «сил природы» (двутакт, симметричный вступлению; пример 4, тт. 1–2) в угрожающем вихревом стремительном Allegro в кружении *ff* заполняют все пространство звучания, *ostinato* басов в грозных акцентах пронизывают всю ткань пульсацией ямба.

Пример 4. Прелюдия gis-moll op. 32, тт. 36–41

Example 4. Prelude gis-moll op. 32, bars 36–41



Вокальная фраза отодвинута на задний план во времени и в пространстве; мелодия темы вступает спустя два такта на *piano*, в замедленном движении *meno mosso* (пример 4, тт. 3–4), звучит в глухих аккордах *piano* в мрачных низких басах.

Однако здесь происходит пронзительное событие, ключевое для развязки сюжета: тема человека неожиданно перемещается из глубоких басов в верхний регистр (пример 4, тт. 4–6) и выходит на авансцену в экспрессивном звучании *mf*. Наиболее адекватной представляется следующая трактовка этого многозначного символа. Рахманинов таким образом показывает ничтожность человека перед всевластием стихии, в то же время выражает

## ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

в этой метафоре веру в божественное провидение: оно не оставит, убережет человека от слепых сил природы.

В продолжении репризы Рахманинов еще раз использует единую мелодическую линию восхождения из нижнего в верхний регистр: цепочка секундовых мотивов-вздохов из восклицаний «Эх!» начинается в партии тенора (пример 4, тт. 6) и продолжается в восходящих наступательных фанфарных мотивах сопрано.

Пример 5. Прелюдия *gis-moll* op. 32, тт. 43–49

Example 5. Prelude *gis-moll* op. 32, bars 43–49



Последняя кульминация и ее подготовка навевают сложные ассоциации, связанные с трагической развязкой сюжета — такова неумолимая логика событий. С одной стороны, интенсивное развитие — мощное *crescendo*, расширение фактуры и *rit.* — приводит к впечатляющему *f*. Итогом подъема становится пассаж (арпеджиато), словно вспышка света, озарившая огромное пространство (пример 5, тт. 1–2). С другой стороны, вершина гармонии приводит к отступлению в печальную VI низкую ступени *e-moll*; максимум звучания вскоре иссякает — ответом на вспышку света становится угасание динамики и общее замедление. Последняя остановка, *tenuto* перед разрешением доминанты в тонику небытия (пример 5, т. 2), знаменует момент поворота: смиренный взлет тихой каденции (*p–pp*) символизирует неотвратимый исход коллизии: гибель героя, вознесение его души на небеса. Такая трактовка находит убедительное подтверждение в коде.

Сцена 4. Кода (тт. 44–47) *a tempo pp* построена на материале начала Прелюдии: вновь безбрежное пространство, безраздельное господство стихии. Тени бытия человека едва различимы из небесной выси — в пульсации *ostinato*, в моторных фигурациях в верхнем регистре, напоминающих о пролетавшей



здесь когда-то «птице-тройке». Звон колокольчиков удаляется и, наконец, замирает в пространстве *pp perdendo*.

\* \* \*

Исполнение Прелюдии *gis-moll*, как и всей музыки Рахманинова, требует психологической достоверности и режиссуры; концепция «человек и стихия» оживет в том случае, если пианист «сделает произведение частью самого себя» [7, 240]. На такие мысли наводят подробнейшие авторские ремарки, касающиеся экспрессии мотивов-знаков, вокальной фразировки кантилены, дифференциации планов фактуры. Прелюдия *gis-moll* покоряет сочетанием очеловеченной романтической выразительности и типичной для символизма отстраненной изобразительности. Фактором, позволившим достичь сопряжения между этими, казалось бы, далекими стилевыми полюсами, служит поэдность. Пьесы Рахманинова часто построены словно по законам стихосложения — подобные «музыкальные стихотворения» на тексты поэтов-символистов создавал К. Дебюсси<sup>6</sup>.

Рахманинову не пришлось систематически заниматься педагогикой, и все же именно в его сочинениях и немногочисленных публикациях пианисты находят ответы на вопросы об истинных ценностях фортепианной игры. «У человека бывают разные учителя, — считает А. Шнитке. — Одни руководят каждым шагом ученика — они учат ходить. Другие открывают ученику дверь в мир — они учат видеть. Но есть и иные учителя — они уходят в единственный возможный для них путь, как будто не замечая последователей... но за ними идут, так как они указывают главное: куда идти» [17, 201]. В познании музыки Рахманинов ведет исполнителя, слушателя путем любви: «любовь, любовь — никогда не ослабевающий источник вдохновения. Она вдохновляет как ничто другое. Любить — значит соединить воедино счастье и силу ума. Это становится стимулом для расцвета интеллектуальной энергии» [9, 94–95].

Метод интеграции концепции (согласно Рахманинову) дает пианисту ключ к интерпретации на основе внутренней программы, знаков текста и ассоциативного сюжета. В. Фуртвенглер указывает: «композитор, “компонующий целое”, и интерпретатор, толкующий его смыслы, — идут противоположными путями: “Импровизация в свершении” — так можно назвать творение композитора... исходный пункт его пути — ничто, хаос; конец — получившее облик произведение... Путь исполнителя характеризуется не импровизацией, а кропотливым прочтением и группировкой готовых деталей... он должен пробиваться от внешнего к внутреннему» [2, 170].

<sup>6</sup> Например, прелюдия Дебюсси «Звуки и ароматы в вечернем воздухе реют» [16, 260–268] или «Паруса» [16, 479–486].

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Чередниченко Т. В.* Композиция и интерпретация. Три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность. — Москва: Музыка, 1988. — Вып. 1. — С. 43–44.
2. *Фуртвенглер В.* Интерпретация — решающая проблема // Исполнительское искусство зарубежных стран. — Москва: Музыка, 1966. — Вып. 2. — С. 167–172.
3. *Гинзбург Л.* На пути к теории // Дирижерское исполнительство. — Москва: Музыка, 1975. — С. 571–620.
4. *Декарт Р.* Рассуждение о методе // Декарт Р. Сочинения. В 2 т. — Москва: Мысль, 1989. — Т. 1. — С. 257–258.
5. Нефть или Чайковский. Что волнует Михаила Плетнёва в российской жизни и культуре / И. Муравьева // Российская газета. Федеральный выпуск. — № 6181 (205). — 13.09.2013.
6. *Лист Ф.* Письмо к А. Пикте // Лист Ф. Избранные статьи. — Москва: Музгиз, 1959. — 464 с.
7. *Рахманинов С. В.* Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры // Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. — Т. 3. — Москва: Советский композитор, 1980. — С. 232–240.
8. *Гёте И. В.* Собрание сочинений: В 10 томах. — Т. 10. — Москва: Художественная литература, 1980.
9. *Рахманинов С. В.* Музыка должна идти от сердца // Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3-х т. — Т. 1. Москва: Советский композитор, 1978. — С. 144–148.
10. *Рахманинов С. В.* Моя прелюдия cis-moll // Рахманинов С. В. Литературное наследие в 3-х т. — Т. 1. — Москва: Советский композитор, 1978. — С. 62–65.
11. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. — Москва: Искусство, 1979. — 423 с.
12. *Курт Э.* Тонпсихология и музыкальная психология // Номо musikus. Альманах музыкальной психологии. — Москва: Московская консерватория, 2001. — 228 с.
13. *Брянцева В. Н.* С. В. Рахманинов. — Москва: Советский композитор, 1976. — 645 с.
14. *Пресман М.* Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. — Т. 1. — Москва: Музыка, 1973. — С. 148–207.
15. *Землянский Б.* Тринадцать прелюдий ор. 32 Рахманинова // Как исполнять Рахманинова. — Москва: Классика-XXI, 2016. — С. 48–91.
16. *Вартанов С. Я.* Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Ф. Листа и С. Рахманинова. — Москва: Композитор, 2013. — 584 с.
17. *Шнитке А. Г.* О Марии Вениаминовне Юдиной // Статьи о музыке. Москва: 2004. — С. 201.
18. *Арановский М. Г.* Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. — Москва: ЛИБРОКОМ, 2014. — С. 10–43.
19. *Turner M., Fauconnier G.* Conceptual Integration and Formal Expression // Metaphor and Symbolic Activity. — Hillsdale (NJ): Lawrence Erlbaum Associates, 1995. — Vol. 10. — № 3. — P. 183–204.

## ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

**С. Я. Вартанов** — доктор искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова.

## REFERENCES

1. *Cherednichenko T. V.* Kompoziciya i interpretaciya. Tri sreza problemy` // Muzykal'noe ispolni-tel'stvo i sovremennost' [Composition and interpretation. Three aspects of the problem // Musical performance and modernity]. Moscow: Muzyka, 1988. Vol. 1. P. 43–44.
2. *Furtwängler V.* Interpretaciya — reshayushhaya problema // Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhny'x stran [Interpretation is the decisive problem // Performing art of foreign countries]. Moscow: Muzyka, 1966. Vol. 2. P. 167–172.
3. *Ginzburg L.* Na puti k teorii // Dirizherskoe ispolnitel'stvo [On the way to theory // Conducting performance]. Moscow: Muzyka, 1975. P. 571–620.
4. *Descartes R.* Rassuzhdenie o metode // Dekart R. Sochineniya. V 2 t. [Discourse on the method // Descartes R. Works. In 2 volumes]. Moscow: Mysl, 1989. T. 1. P. 257–258.
5. Neft' ili Chajkovskij. Chto volnuet Mixaila Pletnyova v rossijskoj zhizni i kul'ture / I. Murav'eva // Rossijskaya gazeta. Federal'ny'j vy'pusk [Oil or Tchaikovsky. What worries Mikhail Pletnev in Russian life and culture / I. Muravyova // Rossiyskaya Gazeta. Federal Issue]. No. 6181 (205). 09.13.2013.
6. *List F.* Pis'mo k A. Pikte // List F. Izbranny'e stat'i [Letter to A. Pictet // List F. Selected articles]. Moscow: Muzgiz, 1959. 464 p.
7. *Rachmaninov S. V.* Desyat` xarakterny'x priznakov prekrasnoj fortepiannoj igry` // Raxmaninov S. V. Literaturnoe nasledie: v 3 t. [Ten characteristic features of excellent piano playing // Rachmaninov S. V. Literary heritage in 3 volumes]. T. 3. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1980. P. 232–240.
8. *Goethe I. V.* Sobranie sochinenij: V 10 tomax. T. 10 [Collected works: In 10 volumes. T. 10]. Moscow: Xudozhestvennaya literatura, 1980.
9. *Rachmaninov S. V.* Muzyka dolzhna idti ot serdca // Raxmaninov S. V. Literaturnoe nasledie: v 3-x t. T. 1 [Music must come from the heart // Rachmaninov S. V. Literary heritage in 3 volumes. T. 1]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1978. P. 144–148.
10. *Rachmaninov S. V.* Moya prelyudiya cis-moll // Rahmaninov S. V. Literaturnoe nasledie v 3-x t. T. 1 [My prelude cis-minor // Rachmaninov S. V. Literary heritage in 3 volumes. T. 1]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1978. P. 62–65.
11. *Bakhtin M. M.* E'stetyka slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Isskusstvo, 1979. 423 p.
12. *Kurt E.* Tonpsixologiya i Muzykal'naya psixologiya // Homo musikus. Al'manax muzy'-kal'noj psixologii [Tonpsychology and musical psychology // Homo musikus. Almanac of Musical Psychology]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2001. 228 p.
13. *Bryantseva V. N.* S. V. Rachmaninov. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1976. 645 p.
14. *Presman M.* Ugolok Muzykal'noj Moskvy` vos'midesyaty'x godov // Vospominaniya o Raxma-ninove: v 2 t. T. 1 [Corner of musical Moscow in the eighties // Memoirs of Rachmaninov: in 2 volumes. T. 1]. Moscow: Muzyka, 1973. P. 148–207.
15. *Zemlyansky B.* Trinadczat` prelyudij or. 32 Raxmaninova // Kak ispolnyat` Raxmaninova [Thirteen Preludes op. 32 Rachmaninoff // How to perform Rachmaninoff]. Moscow: Klassika-XXI, 2016. P. 48–91.
16. *Vartanov S. Ya.* Konceptiya v fortepiannoj interpretacii: pod znakom F. Lista i S. Raxmani-nova [Concept in piano interpretation: under the sign of F. Liszt and S. Rachmaninov]. Moscow: Kompozitor, 2013. 584 p.
17. *Schnittke A.* O Marii Veniaminovne Yudinoj // Stat'i o muzy'ke [About Maria Veniaminovna Yudina // Articles about music]. Moscow, 2004. P. 201.

## ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

18. *Aranovsky M.* Muzyka i my`shlenie // Muzyka kak forma intellektual`noj deyatel`nosti [Music and thinking // Music as a form of intellectual activity]. Moscow: LIBROKOM, 2014. P. 10–43.
19. *Turner M., Fauconnier G.* Conceptual Integration and Formal Expression // Metaphor and Symbolic Activity. Hillsdale (NJ): Lawrence Erlbaum Associates, 1995. Vol. 10. № 3. P. 183–204.

## INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

**Sergej Ya. Vartanov** — Dr. Sci. (Arts), Professor of the Special Piano Department at L. V. Sobinov Saratov State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 14.12.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 1.03.2024

Принята к публикации / Accepted: 12.03.2024