Людмила Михайловна Коваленко

ГБОУ СПОКиИ РБ Салаватский музыкальный колледж

*г.Салават, Республика Башкортостан*

С.В.Рахманинов Этюд-картина соль минор Соч.33
Исполнительский анализ

Предисловие

«Идеальное исполнение – это серьезно продуманная

и глубоко прочувствованная мысль композитора,

усвоенная до того, что сделалась личным достоянием

исполнителя, и воспроизводимая им на инструменте именно так,

как она звучит в его представлении в данный момент»

М.Н.Курбатов

Идеальное исполнение – кто из исполнителей к этому не стремится? В цитате М.Н.Курбатова, представленной в качестве эпиграфа, хочется обратить внимание не только на определение, которое дает известный в 19 веке московский музыкант-педагог понятию «идеальное исполнение», но более всего на лаконично обозначенный *творческий путь* к нему. Концепция интерпретации, изложенная в книге названного автора «Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано» (1899г.), основанная на развитии искусства *понимать* смысл музыкальной речи и творчески его воплощать, представляется актуальной и для современных исполнителей. Проблемам творческой интерпретации, работе за роялем, вопросам исполнительства уделено центральное внимание в трудах корифеев фортепианной педагогики А.Гольденвейзера, К.Игумнова, Г.Когана, Г.Нейгауза, Л.Николаева, С.Фейнберга и других.

В процессе «приближения» к идеальному исполнению огромное значение имеет творческая самостоятельность молодых исполнителей, воспитание которой продолжает оставаться в центре отечественной музыкальной педагогики.

Каждый педагог стремится к тому, чтобы его ученики умели самостоятельно мыслить, были готовы к самостоятельной практической работе. Опыт работы в исполнительском классе подсказывает, что продуктивность самоподготовки обучающихся часто страдает от того, что ими недооценивается важность аналитической работы, помогающей проникнуть вглубь изучаемого произведения и отобрать существенно важное для его интерпретации. Поэтому *основной целью данной разработки явилось желание оказать методическую помощь исполнителям, решившим под руководством педагога (или самостоятельно) выучить Этюд-картину соль минор соч.33 Рахманинова, прочно вошедшую в учебный и концертный репертуар.* Адресованная в первую очередь ученикам старших классов ДМШ и студентам средних профессиональных образовательных учреждений культуры и искусства, она также может быть полезной и молодым педагогам в их исполнительской, концертной деятельности.

Внимательный читатель без труда заметит, что работа содержит некие общие «алгоритмы», которые оказываются верными и при разучивании других музыкальных произведений. Ими являются: обращение к характеристике творчества композитора соответствующего периода, знакомство с музыковедческой литературой, прослушивание и проигрывание за инструментом других сочинений этого же автора, внимание к содержанию и форме сочинения, комплексный подход к решению художественных и исполнительских задач и другие.

Именно поэтому основную часть, посвященную непосредственно исполнительскому анализу рассматриваемого сочинения, предваряют сведения о характерных чертах рахманиновской музыки центрального периода творчества – времени сочинения этюдов-картин, без знания которых исполнителю не представляется возможным найти верный путь к их интерпретации; в отдельные разделы вынесены также вопросы музыкального содержания, формы сочинения, композиционный прием, исполнительские задачи – все, что предстоит глубоко осмыслить в процессе разучивания произведения.

Несмотря на то, что за много десятилетий музыкантами разных поколений накоплен огромный опыт исполнения, осмысления и преподавания сочинений Рахманинова, у каждого молодого исполнителя есть возможность сделать самостоятельное открытие, сказать свое «слово» в интерпретации произведений, звучащих в учебных классах и концертных залах. Хочется надеяться также, что данная работа будет способствовать знакомству молодых исполнителей не только со стилевыми особенностями музыки Рахманинова и её высокой духовностью, но и постижению общих законов музыки и развитию музыкального мышления в целом.

\*\*\*

Сергею Васильевичу Рахманинову принадлежит одно из самых выдающихся мест в русской музыкальной культуре начала XX века как гениальному композитору, величайшему пианисту и замечательному, глубокому, вдумчивому дирижеру. С именем этого крупнейшего музыканта ассоциируется эпоха, вызывающая у всех, любящих русское искусство, чувство восхищения и гордости.

Музыка С.В.Рахманинова привлекает богатейшим жизненным содержанием, мятежным пафосом, мужественной силой, поэтичностью и искренностью лирики. Будучи сыном своего тревожного времени, он был выразителем романтических тенденций, характерных для русского искусства конца XIX и начала XX века. Его искусство оказалось чутким барометром, остро реагирующим на малейшие сдвиги в настроениях общества. С одной стороны в нем отразилось радостное предчувствие духовного обновления и подъема, характерные для кануна и годов первой русской революции (1905г.), с другой – напряженное ожидание приближающейся стихии пролетарской революции (1917г.), воспринимавшейся большинством русской интеллигенции как крах, крушение, как катастрофа.

В его произведениях, совершенно разных по духу – лирических, эпических, драматических - ощущается глубина патриотических чувств к родной земле и тесная связь с исконно русской культурой, находящих свое выражение в характерных элементах русского мелоса и русской гармонии, в использовании интонаций древнерусского церковного пения, многообразном претворении в музыке колокольных звучаний и многом другом. «Я - русский композитор, и моя родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды. Моя музыка – это плод моего характера, и потому это русская музыка», - подчеркнул Рахманинов в одном из своих интервью.

Этюды-картины С.Рахманинова

Наиболее важную и обширную часть творческого наследия композитора составляют сочинения для фортепиано. Именно в них проявился талант Рахманинова раньше всего.

Две тетради этюдов-картин соч.33 и 39 относятся к произведениям малой формы. Написанные между 1911 и 1917 годами, в окружении таких сочинений, как «Колокола», «Всенощная», Вторая соната, романсы соч.38, они являются самобытнейшими творениями Рахманинова, возникшими как зарисовки глубоко личных переживаний художника, как своего рода музыкальный дневник, запечатлевший богатейшую гамму настроений и образов.

Созданные в один из сложных периодов общественной жизни, они несут в себе черты зрелого этапа творчеcтва композитора. Ю.Келдыш отмечает, что теперь «Меняется соотношение образных сфер: одни черты выступают рельефнее и резче, другие, наоборот, несколько стушевываются, характер музыки становится одновременно и более рационалистически-строгим и чрезвычайно сгущенным, конденсированным по выражению» (12, 356). Увеличивается значение эпических образов, берущих свое начало в русском богатырском эпосе. Одновременно усиливаются мрачные трагические настроения, вызванные ощущением неразрешимости жизненных противоречий, страхом перед темными сторонами человеческого бытия, сознанием своего бессилия изменить что-либо в установившемся ходе вещей, вплоть до фатальной обреченности. «Активный порыв, воля к действию и полная безнадежности резиньяция, смирение перед роком – таковы эмоциональные полюсы рахманиновского творчества этих лет» (12, 364).

Все больше вырисовывается главная тема его творчества, с годами приобретавшая особую значительность и остроту – тема Родины. Проблему судьбы и автобиографичности в искусстве С.В.Рахманинова рассматривает в своей статье с аналогичным названием А.Кандинский-Рыбников, вскрывая глубокий смысл содержащихся в музыке великого композитора символов Судьбы, «…несущих печать предопределения и трагической участи Рахманинова, которому при жизни суждено было расстаться с любимыми местами на земле: имениями Онег и Ивановка, Москвой, Россией, виллой Сенар» (11, 143), с Родиной. Высокую семиотичность рахманиновской музыки отмечает и Л.Гаккель, обозначая в качестве устойчиво значимого в ней выразительность и богатство минорных красок и гармоний (S7 с низкой 5 - именной «рахманиновский аккорд»), и выразительность мерной поступи, и плач, и истовость, и колокольность, и постепенность ухода, и многое другое. «Всё находим мы, узнаем все те феномены, что составляют рахманиновский творческий мир» (6, 89)

Циклы этюдов-картин композитор строит как последовательную цепь образов-настроений, каждое звено которой при этом отличается законченностью и самостоятельностью. Каждую картину, каждый пейзаж композитор связывает с определенными настроениями человека, живущего в тревожное для его родины время.

В первую тетрадь современных изданий этюдов-картин соч.33 включены шесть пьес, написанных композитором всего лишь за один месяц своего пребывания в имении Ивановка Тамбовской губернии (11 августа – 11 сентября 1911 года). Первоначально сборник состоял из девяти пьес, но затем три из них были исключены композитором. Этюд ля минор в переработанном виде вошел позднее в соч. 39 под номером 6, а два других этюда – до минор и ре минор – Рахманинов решил не публиковать. При подготовке Полного собрания его сочинений П.А.Ламм восстановил исключенные этюды, поместив их под номерами три и четыре. Свое нынешнее название этюды получили не сразу. Так пьесы соч.33 фа минор (№1), ми-бемоль мажор (№4) и до-диез минор (№6) в декабре 1911 года исполнялись автором под названием «Прелюдии-картины». Некоторое время спустя Рахманинов дал всем пьесам нового цикла название – «Этюды-картины», подчеркнув тем самым виртуозный характер и яркое образное содержание, их концертность, поэмность и картинность.

В цикле соч.33 преобладают произведения с энергичной волевой ритмикой, с наступательным движением. Таков этюд фа минор (№1) – образ властной, непреклонно надвигающейся силы. Этюд ми-бемоль мажор (№4) – яркая жанровая сцена, охарактеризованная автором как «ярмарочная», передающая неизбывный русский оптимизм и упоение жизнью. Заключительный до-диез минорный этюд (№6) представляет величественную финальную картину, насыщенную ораторскими интонациями, порывистыми ритмами, мотивами-символами, гулкими ударами набата и возвещающую о приближении грозных событий.

Содержание других пьес цикла (№№ 2, 3, 5) тяготеет к «пейзажности». Часто это не только картины природы, но и душевные состояния, навеянные ими. Таков задумчиво-мечтательный этюд до мажор (№2), передающий ожидание весны, когда еще лежит снег, и земля скована льдом, но солнце светит всё ярче и в воздухе уже чувствуются весенние ароматы. Этюд-картину ми-бемоль минор (№3) обычно называют «Метелью». Без труда представляется картина зимней вьюги с тоскливым завыванием ветра, слепящим снегом и доносящимся издали звоном бубенцов, рождая чувство затерянности и одиночества.

Предлагаемая к разбору пьеса – этюд-картина соль минор (№5) - дополняет пейзажные страницы цикла. По мнению многих музыкантов, её содержание вызывает ассоциации с переменчивостью и богатством настроений и красок осенней поры, как в картинах И.Левитана: от праздничности багряно-золотого («Золотая осень») до светлой грусти и чувства глубокого одиночества («Поздняя осень»), от умиротворенности и покоя («Осень. Октябрь») до серьезных раздумий о судьбах родины («Осень. Дорога в деревне», «Владимирка»). С репродукциями названных картин можно ознакомиться в Приложении.

Этюд-картина соль минор соч.33 (№5)

Чтобы интерпретация оставалась в рамках стилистически оправданной и правомерной, исполнителям предстоит решить целый ряд задач. По определению С.Раппопорта одной из них является *глубокое изучение объективной сущности* *музыки*, того «Жизненного содержания, которое осмыслено автором произведения и намечено им в нотной записи» (15,45) В связи с этим представляется важным глубоко проникнуться и творчески *осознать музыкальное содержание этюда, развитие и становление**художественного образа.*

*Музыкальное содержание и тематизм*

В музыкальном содержании пьесы нашли отражение типичные черты стиля композитора зрелого периода - 1910-1916 годов. М. Арановский считает эту пьесу одной из лучших рахманиновских элегий, в которой «… сквозь музыкальные звучания «просматривается» картина природы». (1, 28). Светлая печаль этого этюда напоминает картины Левитана, Нестерова, поэтические страницы Бунина:

 …………….. Осыпаются астры в садах,

 Далеко по широкой равнине Стройный клен под окошком желтеет,

 Сумрак ночи осенней разлит; И холодный туман на полях

 Лишь на западе сумрачно-алом Целый день неподвижно белеет.

 Силуэты чуть видны ракит. Ближний свет затихает, и в нем

 И ни звука! И сердце томится, Показалися всюду просветы,

 Непонятною грустью полно… И красив он в уборе своем,

 Оттого ль, что ночлег мой далеко, Золотистой листвою одетый.

 Оттого ли, что в поле темно? Но под этой сквозною листвой,

 Оттого ли, что близкая осень В этих чащах не слышно ни звука…

 Веет чем-то знакомым, родным - Осень веет тоской,

 Молчаливою грустью деревни Осень веет разлукой!

 И безлюдьем степным? ……………………

 1886 1888

Сравнение с «Поздней осенью» Левитана (см. репродукцию картины в Приложении) вызывает то же ощущение тишины и заброшенности, грусти и меланхолии. Это настроение сменяется другим в середине, но в репризе – вновь тишина... Л.Гаккель даже подчеркивает полную смысла хронологию работы над этюдами-картинами соч.33: «…Они писались в конце августа – начале сентября, в пору неслышного перелома от плодоношения к новому собиранию сил, к зимней сосредоточенности всего живого» (6, 79). Однако если вспомнить, что Рахманинова, как и П.Чайковского, интересовало «…не столько изображение самой картины, сколько отражение ее в сложном душевном мире человека» (19, 95), то станет ясно, что образный строй пьесы можно прочесть гораздо глубже, дополнив пейзажное содержание глубоким психологическим смыслом, основанном на контрасте света и тени, безысходности и мятежного протеста, одиночества и волевого порыва.

 В.Брянцева, констатируя имеющиеся образные параллели с Прелюдией до-диез минор и Элегией ми-бемоль минор, написанные в юные годы, также отмечает заметную разницу в том, что «…юношеский патетический пыл сменился теперь зрелой сдержанностью лирики и концентрированностью драматизма, с которым сложно, но глубоко воссоединилась эпическая значительность образной перспективы» (3, 137).

Основное содержание сочинения можно определить диалектическим взаимодействием эмоциональных полюсов, представленных с одной стороны печалью и покорностью, безнадежностью и смирением, с другой - активным протестом и волей к действию. Оно восходит к теме гордой непримиримости большого чувства в самой трагически безнадежной ситуации и сочетает черты лиризма, эпичности и драматизма. В.Брянцева называет этот этюд «маленькой трагической балладой» (3,134-135). Балладой о величии человеческого духа, его дерзновенном порыве и несгибаемой силе.

 Присутствие в содержании пьесы достаточного количества «символов Судьбы» (определение А.Кандинского-Рыбникова), дополняет и углубляет его, усиливая драматическую направленность. Рахманинов предстает в ней не только как лирик, но и как глубокий психолог-реалист, чутко постигающий трагическую ноту в окружающем его мире.

 Действительно, элегический характер пьесы напоминает ряд страниц более ранних сочинений композитора, однако «тихой, ласковой» лирики уже нет. Нет и широко протяженных мелодических фраз большого дыхания. Вместо этого – концентрированный, краткий мотив, приобретающий в этой пьесе особую значимость. Именно из него вырастает всё сочинение, являющееся новым, оригинальным образцом замечательного рахманиновского мастерства в создании образно-насыщенного драматического произведения на основе темы-афоризма - см.пример 1 (такты 1-10) в Приложении.

Главный мотив, основанный на кадансовой формуле, изложен в среднем регистре, с опорой на «чувствительную» минорную терцию с хроматическим опеванием завершающего его тонического звука. Исполненный в неторопливом движении, с ощущением музыки как речевого процесса, он воспринимается как повествование, полное сдерживаемой скорби.

 В нем уже можно различить мотивы Судьбы: «ритм Судьбы» - четырежды повторенный первый звук b; «гармонии судьбы» - последовательность ступеней IV –V -I; элемент «гаммы Судьбы» - нисходящее движение b, as, g, fis с замыкающей тоникой. Более полная версия «гаммы Судьбы» будет появляться каждый раз в моменты наивысшего напряжения, в кульминационных фазах драматургического развития: см. в 1 части – такты 14-16, во 2-й – 26-30, в 3-й – 40-43.

*Основной вариант* темы звучит преимущественно в среднем «певческом» регистре. Этому «голосу певца» попеременно отвечают два других, в свободном порядке и неотступно возникающих каждый раз вслед за ним. Второй вариант (басовый) и третий (аккордовый в высоком регистре), благодаря ладовым, темброво-регистровым и фактурным отличиям, контрастны по отношению и к основному мотиву, и друг к другу. *Басовый вариант* дополняет первое высказывание основного мотива. Кратко изложенный в низком регистре и основанный на звукоряде гармонического минора, он таит в себе скрытую силу, звучит темно (см. тт.4-5 примера 1).*Третий вариант*, представленный нисходящей цепочкой квартсекстаккордов в высоком регистре, продолжает второе проведение главного мотива и несет много света и тепла, как если бы вдруг проглянуло солнце на затянутом тучами небосклоне. Этому способствуют мажорное звучание VI ступени (Es-dur) в виде разложенной фигурации с выраженной опорой на басовый звук, а также большой регистровый охват - задействованы верхний, нижний и средний регистры. Звукоряд натурального минора в мелодии и плагальный гармонический оборот дополняют звучание особой мягкостью (см. в Приложении тт.9-10 примера 1). Примечательно, что второй и третий варианты «сжаты» во времени и имеют иной, отличный от основного варианта ритм, в силу чего статус мелодических опор сохраняют лишь первый и последний звуки темы, а весь мотив приобретает хореический оттенок.

При общей привязанности мотивов к одному звуку – соль, в дальнейшем изложении музыкального материала все три варианта темы свободно чередуются, обнаруживая черты развития и соподчиняясь в рамках одного художественного замысла.

*О внутреннем психологическом конфликте как движущей силе развития*

В образном строе этюда широко используются типичные для композитора минорные краски («великая грусть покоя – “минор покоя” по определению Л.Гаккеля), и *нисхождение, явно преобладающее над восходящим движением.* Музыковеды связывают его с другой рахманиновской творческой темой – уходом. *Нисхождение* лежит в основе главной темы, обоих его вариантов, всех мелодических секвенций, кульминаций и вполне согласующееся с образно-идейным строем этюда, о котором писалось выше. В связи с этим особого внимания и творческого осмысления заслуживает претворение внутреннего психологического разлада *- появления восходящего движения в**мелодии*, являющегося существенной «выразительной значимостью» в этюде, стойким очагом возбуждения в непрерывном противоречивом взаимодействии сил стремления и торможения, с которыми во многом связано единство его содержания и целостность идеи. Возможно это - стремление уйти от фатальности и насладиться полнотой мироощущения, счастьем, теплом и нежностью, воспротивиться трагической предопределенности, попытаться её преодолеть, заявить протест.

В зависимости от конкретной образной «ситуации» восхождение приобретает различные исполнительские нюансы: происходит то «трудно», то смело и стремительно, то с сомнением, то с отчаянием, то гордо…

В качестве примера рассмотрим несколько случаев. Впервые восходящее движение как диалектически противоположная значимость нисходящему появляется во второй фразе (тт.6-9 примера 1), где поступенное движение в мелодии предпринимает попытку выйти за пределы минорной терции. Интонировать этот подъем рекомендуется достаточно рельефно, с «усилием» и особым значением, tenuto, с внутренним creshendo на звуке «до». Несмотря на то, что мелодия не удерживается на новой высоте и вновь возвращается к тонике, прецедент создан, завязка будущего конфклитно-драматургического развития в этюде произошла.

Продолжает эту линию развития третья фраза, фактура которой полифонизируется, а мелодия насыщается хроматизмами (см. в Приложении тт.11-13 примера 2). Завершает фразу нисходящая секвенция басового голоса, которая представляет «гамму Судьбы», (отмечено в примере) и краткий, но значительный восходящий ход основного «певческого» голоса (по сути широко арпеджированный от баса аккорд – как прообраз центрального аккорда cis-moll с пассажем), вступившего с ним в диалог в кульминации 1 части и продолжившего смысловую линию вплоть до завершающего ее строго-сдерживающего, типично рахманиновского каданса – см. тт. 14-18 примера № 2 (см. в Приложении)

Наиболее полное и яркое представление о конфликте дает центральный раздел этюда. Первый его эпизод с остановкой на Ре мажоре - доминанте основного соль минора (тт.22-24 ) излучает удивительно много света и нежности, душевного покоя, тепла и счастья: см.в Приложении пример 3 (тт.22-28)

 Но душевный покой и умиротворение установились совсем не надолго: «закружившаяся» на одном месте одноголосная мелодия становится зачином стремительного потока, в опорных звуках которого рельефно проступает «гамма Судьбы» (тт.26-29), а восходящие фигурации превращаются всего лишь в один из двух разнонаправленных элементов общего движения, набирающего мощь и силу и уходящего вниз, в басовый регистр к главному аккорду в cis-moll с непрерывным энергетическим нагнетанием. В контексте музыкальных событий колокольность этого аккорда воспринимается знаково (см. т.30 примера 4), звучит тревожно, как набат: см.Приложение.

Как его отражение, на том же басу возникает второй аккорд, звучащий совершенно с другой интонацией – как бы тихо вопрошая издалека, (такт 32, ум.DDVII7). Между ними – такты хорального изложения с хроматическим движением верхнего голоса - gis-a-b (т.31) и обратным b-a-as(=gis) (тт.33-34 примера 4), дополняющим диатонику главной мелодии и действующим здесь как фактор внутреннего торможения.

Кульминационная зона средней части является крупным драматургическим узлом, где ярко проявляются противоречия и контрасты на разных уровнях: в образно-смысловом плане, в динамике (ff-pp), в диатонике и хроматике, в разнонаправленности центростремительных и центробежных сил, в сочетании субъективного и объективного…

Динамизированная реприза содержит трагическую развязку: «Властно разрастается, все заполоняя собой, голос гордого протеста, трагически обрывающийся, но так и не сдающийся…» (3,137) См. пример 5 в Приложении.

Проследив сквозную линию претворения внутреннего психологического противоречия (конфликта) в мелодике этюда, исполнитель откроет существенные для интерпретации закономерности: это мироощущение рахманиновского героя его поры, отягощенного неким вне личным духовным бременем целого поколения, переживавшего рубежный период российской истории. Оно характерно не только для многих сочинений Рахманинова, но и созвучно другим произведениям отечественного искусства на рубеже веков.

*Композиционный прием и форма этюда*

В качестве композиционного приема автор использует многократное свободно-остинатное повторение краткой темы-афоризма (тт.2-4) и выразительное сопоставление-перекличку ее вариантов, различных по ладовой и регистровой окраске и соподчиненных общностью художественного замысла (тт.4-5; 9-10)

Произведение написано в простой трех частной форме с развивающей серединой и динамизированной репризой. Особенностью всех трех разделов формы является неквадратность, характерная для сочинений зрелого и позднего периодов творчества:

1 часть = 18 тактов (1вступл. +4+13)

2 часть = 17 тактов (7+10)

3 часть = 10 тактов (условно 5+5)

В первой части сочинения (тт. 1-18) с господствующим настроением меланхолии и сдержанной печали, намечается тенденция взаимодействия образных сфер, о которой писалось выше. Развивающая средняя часть (тт. 19 – 35) содержит смысловую кульминацию этюда, характеризующуюся динамизмом и мятежностью, ярко выраженным характером протеста. Это - драматургический центр этюда. Рахманинов придавал огромное значение осознанному положению главной кульминационной точки, к которой надо «уметь подогнать всю растущую массу звуков», и заботился о том, чтобы эта точка «не сползла».

Функция репризы (тт.36-45) – реминисценции, «взгляд назад», досказывание. Она в сжатом виде воспроизводит материал и развитие первой и средней частей с уходом мелодии в глубокие басы, как это было в кульминации. Эта яркая и динамичная цитата из главной кульминации образует смысловую арку с серединой. В обоих случаях присутствует «гамма Судьбы»: в средней части - в нижних контурах фактуры, в репризе - в верхних. Напряженный и стремительный гаммообразный пассаж-взлет и два скорбных заключительных аккорда завершают трагическое повествование. В.Брянцева отмечает любопытное образное соприкосновение данного этюда с Первой балладой Шопена, указывая среди прочего на почти точное цитирование Рахманиновым концовки баллады, написанной в той же тональности.

Исполнительские задачи

Для того чтобы написанное музыкальное произведение превратилось в музыкальное событие, «ожило», оно должно быть творчески воспроизведено исполнителем. Много пользы в начальный период разучивания этюда-картины принесет молодым исполнителям знакомство с музыковедческой литературой оРахманинове – композиторе, дирижере и пианисте, об эволюции его творчества, о фортепианном наследии композитора. Знакомство с литературой в сочетании с прослушиванием произведений в живом исполнении или в записи, проигрывание за инструментом прелюдий, этюдов-картин, музыкальных моментов и других сочинений русского композитора даст богатейшую информацию к размышлению и углубит трактовку сочинения, позволит найти в себе живой отклик на «события», происходящие в музыке, проникнуться строем чувств и образной атмосферой этюда.

 «После внешнего знакомства с вещью, - отмечает А.Гольденвейзер в статье «О музыкальном исполнительстве», - то есть разобрав ноты, исполнитель прежде всего должен почувствовать образ сочинения, его содержание, его архитектонику и, начав работать детально над сочинением, иметь этот образ своей путеводной звездой» (7, 102). На этом этапе задачей становится поиск соответствующего пианистического «эквивалента», претворение его окончательно как в целом, так и в мельчайших подробностях.

 Как во всех фортепианных произведениях композитора фактура является главным носителем содержательных ценностей сочинения. В ней почти нет нейтральных элементов, используемых только для заполнения звукового пространства. Все служит единству звуковой среды. Поэтому периоду практического пианистического освоения этюда, его фактуры придется уделить достаточное количество времени, терпения и профессионального внимания. Среди большого круга конкретных исполнительских задач в первую очередь укажем на поиск соответствующего звука и артикуляции для мелодии. Известно, что сам Рахманинов прежде всего обращал внимание на мелодию, как на ведущее начало в музыке: «Мелодия – это музыка, главная основа всей музыки, поскольку совершенная мелодия подразумевает и вызывает к жизни свое гармоническое оформление». Наилучшими свойствами звука станут глубина и насыщенность, его потенциальная продолжительность и наполненность. Б.Асафьев отмечал в игре самого Рахманинова умение глубоко «вводить пальцы в клавиатуру, как в нечто упругое» (2,386). Педагог РАМ им. Гнесиных Л.Булатова для поиска соответствующих звуковых характеристик советует «…увеличить площадь касания пальца, представить воздушную среду, окружающую палец, более упругой, тон продлить, сколько возможно до следующего, вес одного пальца как бы постепенно передавать в другой» (4,21). Более соответствующей артикуляцией лаконичных и концентрированных мелодий этюда может статьприближение к декламации человеческого голоса и вокалу, декламационная распевность.

Также неотъемлемой частью работы над мелодией станет выявление интонационных точек, к которым все устремляется, и более значительное их исполнение. Одним из многочисленных примеров может служить подход к главной кульминации – аккорду cis-moll (см. пример 4, такты 29-30).

Поиск соответствующего звука должен быть дополнен *задачами* *музыкальной фразировки и цельности формы* – показать поступательное движение, тематическое развитие, выявить наиболее важные интонационные моменты не только внутри мотивов, но и крупных разделов этюда, искусно подвести к кульминационной точке, используя динамическую расчетливость и постепенность в развитии. Каждая часть этюда имеет свою наивысшую точку развития: 1часть – 16-й такт, 2ч. – 30-й, 3ч. – 43-й. Их этих трех кульминаций первая имеет статус подготовительной, вторая – генеральной, третья – отражения главной.

Важно для исполнителя *обдумать динамический план произведения.* В целом динамика в этюде способствует как усилению, так и сглаживанию контрастов, как созданию мощных кульминаций, так и их спаду. Без нее все другие композиционные средства Рахманинова, в том числе фактурные, оказываются ограниченными.

Динамические оттенки, проставленные в тексте, требуют осмысленного прочтения. Имеется достаточно примеров, когда одинаково обозначенные знаки динамики должны быть по-разному выполнены. Так, появление третьего аккордового варианта в 1 части оба раза (т.9, т.13) сопровождается внешне одинаковой нюансировкой с определением динамического уровня знаком **mf**: см. в Приложении пример 6 - такты 9-10; пример 7 - такты 13-14.

Учитывая разные темброво-регистровые характеристики (в первом случае композитор использует низкий, средний и высокий регистры, что позволяет играть глубоким, наполненным звуком; во втором – лишь средний и верхний, что вызывает более нежное звучание), получаем достаточно существенное уточнение: piu для первого случая, meno – для второго.

Или в другом случае: одинаковые знаки **ff** стоят в начале кульминационной зоны центрального раздела (т.26) и на cis-moll’ном аккорде (т.30): см.в Приложении пример 8, 9.

Для более искусного подхода к кульминационной точке полезно рассмотреть указание **ff** в такте 26 (пример 8) как стратегический уровень динамики всего эпизода, внутри которого обозначить ее нарастание с устремлением к кульминации  **ff** в такте 30 (пример 9); т.е. для начала эпизода (такт 26) лучше использовать ff с уточняющим словом « meno» .

Еще одна исполнительская проблема касается *дифференциации* *фактуры,* необходимой для рельефного расслоения звуковых линий, голосов и сопровождения. В эпизодах с гомофонным типом изложенияв задачу исполнителя войдет «обычная» дифференциация звучания **–** отделить мелодию от сопровождения с помощью разной артикуляции и динамики. При этом в одних случаях ведущая партия будет то у правой руки, то у левой, в зависимости от того, где тема (см. примеры 1).

Фигурация сопровождения должна сохранять свою мягкость, глубину и относительно приглушенную динамическую окраску как при переходе из руки в руку (см. тт.4, 5 в примере 10), так и в сочетании с темой в партии одной руки (см. тт. 3, 8 и др.), что для выполнения гораздо труднее: см. нотные примеры в Приложении.

К.Игумнов видит решение подобной проблемы в том, «…чтобы каждый палец знал свое место и нес ответственность за порученное ему дело» (5,62), но в соподчинении, превратив сопровождение в «звучащее пространство», помогающее создать необходимое настроение.

*Особого исполнительского внимания потребует многоэлементная ткань с**чертами подголосочной полифонии*, для озвучивания которой потребуется различная артикуляция и динамика: см.в Приложении пример 11 – такты 11-14. Крупные длительности верхнего голоса необходимо играть объемно, с хорошим ощущением массы, глубины и продолжительности тона, quasi f; мелодические секвенции среднего – чутко, слыша их как бы внутри долгих нот верхнего голоса, mf; гармонические фигурации в партии левой руки - хорошим legato, поднимаясь от гулких, далеких басов. Особый смысл и выразительность звучанию придает движение верхнего голоса вниз по хроматизму с выразительным полутоновым ходом ко второй доле (lamento), «опаздывающие» от мелодии басы и знаковые секвенции среднего голоса, опорные звуки которых образуют «гамму Судьбы»: d, c, b, as, g. Для того чтобы лучше услышать всю ткань, полезно «собрать» ее по полифоническому принципу, последовательно соединяя один элемент с другим.

Фактура этюда отличается красочным использованием регистров, тембровых сопоставлений, перекличек, взаимопереходов. При этом особая роль отводится среднему и нижнему регистрам, в которых помещены и основной «певческий» мотив, его басовый вариант, где разворачиваются кульминационные события.

Говоря о фактуре, невозможно не сказать о колоссальной роли *рахманиновских басов* – гулких, сочных, поющих, выполняющих не только роль фундамента гармонии, но и несущих определенную нагрузку в тембровом спектре. Благодаря таким басам мелодия буквально «расцветает» в тактах 9, 11-12, 19-24. Л.Гаккель подчеркивает, что «Рахманиновское фортепиано по тембру неповторимо: оно басовое» (6, 95). С басами связаны основы бытия – плотского и духовного, с ними же соотносится его эмоциональный мир. «Басовые звучания» главенствуют в музыке!

Фортепианная музыка Рахманинова вся написана с учетом *широкого* *использования правой педали*, которая теснейшим образом связана с ее гармонической основой, характером звукоизвлечения, тембровыми и регистровыми красками, динамикой фразы. Присущее фактуре многоголосие, мелодический тематизм сопровождения требуют часто прихотливого и сложного употребления педали, владения разными градациями нажатия педальной лапки.

Стиль и гармонический язык Рахманинова допускает смешение на одной педали многих неаккордовых звуков. В этом этюде ориентиром в педализации в одних случаях могут служить гармонические басы (как в тактах 9, 11-14, 19-24), в других – гармоническая основа фигураций (например такты 1-7), в третьих – опорные звуки «гаммы Судьбы» в мелодии (такты 26-29).

В центральных кульминационных аккордах с пассажами (тт.30,32) исполнитель этюда встретится также с примером сложного взаимодействия ножной и ручной педали. Чтобы лучше понять и согласовать их действия, рекомендуем представить нотную запись в партитурном виде: аккорды целыми нотами – на одной строчке, пассажи – на другой. Паузу на четвертой доле по смыслу следует отнести на строчку к пассажам. Запаздывающая педаль, взятая на первой доле, позволит сочетать его с аккордом вплоть до третьей доли. Далее, на третьей доле, необходимо быстро переместить руки с верхних звуков пассажа на аккорд, беззвучно нажав клавиши, после чего снять педаль, продолжив функцию правой педали пальцами на клавиатуре. Таким образом по окончании пассажа мы вновь услышим звучание аккорда, снять который следует точно на первую долю следующего такта, тем самым рельефно обозначив контуры партитурной паузы-тишины, имеющей важное смысловое значение: см. в Приложении примеры 12,13.

Определенные исполнительские задачи выдвигает *владение* *музыкальным**временем, его ритмической структурой****.*** Наилучшим выбором для этюда будет неторопливое движение, соответствующее балладно-повествовательному тону музыкального высказывания. При всей строгости подчинения темпо-метроритма основному исполнительскому замыслу, возможны и необходимы агогические отклонения разной величины, органично вытекающие из музыки. В одних случаях они обозначены автором – тт.23, 29, 36, 41, в других - подсказываются ходом событий, дыханием музыки на больших расстояниях, определяются диалектикой процессов стремления и торможения. Ярче всего это проявляется в кульминационных зонах: *до*кульминационной точки музыкальное время как бы сжимается, *после* нее – вступают в действие силы торможения и оно как бы «растягивается». Особого толкования требует указание rit., поставленное автором буквально за полтакта до главного аккорда: в данном конкретном случае оно вызвано особой значимостью и весомостью басов, непосредственно устремляющихся к кульминационной точке – cis-moll’ному аккорду (см. пример 12, такт 29).

Важную роль в формообразовании играют кадансы на границах частей (тт.18, 35)– в них проявляется объективность времени, рахманиновская сдерживающая воля. Другой характерной особенностью является их гармоническая разомкнутость – остановка происходит на доминантовой функции, что требует слухового продолжения (тоника отнесена в начало следующего раздела) и способствует цельности формы, которой Рахманинов придавал огромное значение.

Все выше обозначенные исполнительские проблемы и задачи не претендуют на абсолютную полноту и могут быть продолжены. Сейчас же отметим, что *работа над техническим освоением и художественной отделкой эпизодов должна* *постепенно перерастать в законченную интерпретацию.*

Подобная тщательная работа над этюдом приведет к тому, что сочинение станет как бы личным достоянием исполнителя, и он получит право излагать мысли композитора как свои собственные. Такая творческая свобода на основе проведенной работы станет непременным условием искреннего, увлекающего слушателей исполнения, дающего возможность передать всю полноту содержания этюда-картины. Так мы вновь подошли к смыслу слов известного московского музыкального педагога Михаила Николаевича Курбатова, приведенные в начале данной работы в качестве эпиграфа.

На основе вышеизложенного сделаем важный вывод: исполнение любого музыкального произведения протекает под знаком творчества, начинаясь с творческого прочтения текста и завершаясь творческой свободой исполнения. В свою очередь одним из важных слагаемых успешности этого процесса является эффективная работа молодых исполнителей, их пытливость и целеустремленность.

\*\*\*

Эпоха, в которую жил и творил С.В.Рахманинов, всё дальше уходит от нас в прошлое. Несмотря на это, музыка Сергея Васильевича остается современной. Композитор и его бессмертная музыка постоянно присутствуют в жизни фортепианного искусства, воздействуя на него; фортепианные произведения звучат в концертных залах, консерваториях, на международных конкурсах, являются постоянными спутниками не только больших концертирующих музыкантов-мастеров, но и молодых исполнителей. Приобщение к великому наследию С.Рахманинова студентов средних профессиональных образовательных учреждений культуры и искусства трудно переоценить. С одной стороны оно способствует развитию их пианизма, с другой - духовному обогащению: в рахманиновских произведениях нашли отражение мысли и чувства, волновавшие людей во все времена, в них – по выражению Б.Асафьева – ощущается пульс «встревоженного человечества», горячая и искренняя любовь к родине, вера в творческие силы человека, в красоту и благородство его духа.

Список используемой литературы:

1.Арановский М. Этюды-картины С.В.Рахманинова. М., 1963

2.Асафьев Б. С.В.Рахманинов // Воспоминание о Рахманинове. М.,1974

3.Брянцева В. С.В. Рахманинов. М., 1976

4.Булатова Л. Артикуляция и стиль в фортепианном исполнительстве М., 1989

5.Вицинский А.Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальны произведением М,, 2003

6.Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. 2-е изд. Л., 1990

7.Гольденвейзер А. О музыкальном исполнительстве // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве Л.,1966

 8.Казанцева Л. Музыкальная интонация А., 1999

9.Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания А., 2009

10.Кандинский А. С.В.Рахманинов //Русская музыкальная литература вып.4, гл. IX Л., 1986

11.Кандинский А. Проблема судьбы и автобиографичность в искусстве С.В.Рахманинова //Как исполнять Рахманинова. Сост. С.В. Грохотов М., 2003

12.Келдыш Ю. Рахманинов и его время. М., 1973

13.Кременштейн Б. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. М., 2003

14.Понизовкин Ю. Рахманинов – пианист, интерпретатор собственных произведений М.. 1965

15.Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства //кн. «Музыкальное исполнительство». Вып.7 М., 1972

16.Смирнов М. Постигая внутренние связи музыкальных произведений //Музыкальное исполнительство Вып. 11 М., 1983

17.Соловцов А. С.В. Рахманинов. 2-е изд. М., 1969

18.Соколова О. Сергей Васильевич Рахманинов 3-е изд. М., 1987

19.Сухомлинов И. К проблеме интерпретации этюдов-картин Рахманинова // Как исполнять Рахманинова Сост. С.В. Грохотов М., 2003