

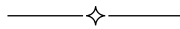
5. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции / А. Сокол. — Одесса : ОКФА, 1995. — 208 с.
6. Сокол А. Исполнительские ремарки, образ мира, музыкальный стиль / А. Сокол. — Одесса : Моряк, 2007. — 276 с.
7. Einstein A. Vorwort zur dritten Auflage Köchels Verzeichnis Chronologisch-hematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke. W. A. Mozarts... von L. R. Köchel, Sechste Auflage... Breitkopf und Härtel. — Wiesbaden, 1964. — S. XLVIII.
8. Steglich R. Über den Mozart-Klang // Mozart-Jahrbuch 1950. — Salzburg, 1951. — S. 66–67.

*Бутенко Л. Стильові особливості вокально-хорового виконавства музики В. А. Моцарта.* В роботі розглядаються стильоутворюючі засади музики В. А. Моцарта та пов'язані з ними вокально-хорові виконавські проблеми. Розглядаються проблеми виконавства і постановочної практики музики В. А. Моцарта, що стосуються в значній мірі сучасних постановок опер.

Ключові слова: стиль, динаміка, артикуляція, виконавство.

*Butenko L. Style features of vocal and choral fulfillment V. A. Mozart's music.* The paper deals with stylistic factors of Mozart's music and vocal-choral problems that are associated with it. There are the problems of performing and staging practice of Mozart's music relating largely modern productions of operas considered.

Keywords: style, dynamics, articulation, doers.



УДК 78.03+781.8

*О. Чеботаренко*

### С. В. РАХМАНИНОВ. СОНАТА ОР. 28 № 1: К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПОНИМАНИЯ

*Статья посвящена проблеме исполнительского понимания текста Сонаты № 1 ор. 28 С. В. Рахманинова. Рассматривается специфика воплощения фаустовской темы композитором. Обсуждаются проблемы мотивной символики в контексте композиторского стиля.*

*Ключевые слова: исполнительское понимание, мотивная символика, семантика, образная сфера.*

Обращение к Сонате ор. 28 № 1 С. В. Рахманинова вызвано, с одной стороны, отсутствием глубокого аналитического исследования, которое по достоинству оценило бы значимость данного произведения; с другой — отсутствием исполнительской традиции (испол-

няют ее достаточно редко и те интерпретации, которые существуют на сегодняшний день, недостаточно убедительны), что затрудняет путь сонаты к слушательской аудитории.

К анализу Сонаты № 1 С. В. Рахманинова обращались многие искусствоведы: К. Зенкин, Е. Казьмина, А. Кандинский, Ю. Келдыш, А. Ляхович, Е. Сорокина, К. Зенкин; музыканты-исполнители: В. Ашкенази, К. Аджемов, К. Игумнов, Н. Луганский, А. Ляхович, Н. Метнер, Я. Мильштейн, В. Селивохин, С. Сенков и др. Среди наиболее сложных и дискуссионных проблем, связанных с Сонатой № 1, — фаустовская тема и ее воплощение разными композиторами; влияние музыки Бетховена на поэтику С. Рахманинова; Лист и Рахманинов — общее и различное в воплощении фаустовской темы. Однако, на сегодняшний день, Соната № 1 пока не заняла достойного места как среди исследователей, так и среди исполнителей, оставаясь мало изученной и понятной (хотя из писем композитора известно особое отношение к ней).

Соната ор. 28 № 1 ре минор написана С. В. Рахманиновым в 1907 году, как отмечают все исследователи, — в период расцвета гения композитора. Среди характерных черт Сонаты Е. Сорокина отмечает сосредоточенность на одном центральном образе, внутренний драматизм которого подчиняет себе все остальное содержание и так и не находит полного разрешения; оркестровую многослойность письма (при фортепианной природе изложения, как отмечал сам композитор); концертно-виртуозный размах.

При обсуждении специфики воплощения фаустовской темы в музыке Сонаты многие исследователи акцентируют внимание на своеобразии соотношения гетевских образов. На взгляд Е. Сорокиной, несмотря на то, что Рахманинову оказалась близкой листовская трактовка фаустовской темы и в соотношении образных сфер он также идет по листовскому пути, в самом процессе внутреннего раскрытия идейного замысла сонаты «подход Рахманинова достаточно индивидуален и отличается от других произведений с фаустовской тематикой прежде всего тем, что основной акцент делается на *лирико-драматической* стороне» [6, с. 153].

С точки зрения В. Брянцевой, «характерность трех контрастных образов получилась у него весьма расплывчатой. Особенно «водянистым» оказался в своей основной части финал»; «самого же Мефистофеля, как персонифицированный образ злой силы, здесь вообще трудно заметить. Немногим лучше удался и музыкальный портрет

Гретхен — вторая часть, где созерцательно-лирическая главная тема довольно искусственно выведена — и мелодически и гармонически — из исходного лейтмпульса всей сонаты» [1, с. 385]. С другой стороны, К. Зенкин видит в музыке Рахманинова и «подлинный мекфистофельский скепсис, и иронию», которые сосредоточены лишь в теме *Dies irae* [3, с. 5].

Как анализ исполнительских интерпретаций, так и сравнение различных теоретических музыковедческих семантических характеристик тематизма Сонаты дают возможность выявить совершенно различное, а иногда и противоположное смысловое понимание тем. Так, по мнению К. Зенкина, рахманиновский Фауст «полон самых благородных порывов. Его тема, которая открывает сонату, отличается волевой импульсивностью и устойчивостью (ее мотивы постоянно упираются в тонику)» [3, с. 5]. Трудно согласиться с его словами о том, что «именно тема веры из первой части является последним словом сонаты, утверждением высшей силы» [3, с. 6]. Е. Сорокина отмечает, что «вступление к Первой сонате связывается непосредственно с началом Девятой симфонии Бетховена» [6, с. 152]; начальные темы вступления сравнивает с образами «гордого вызова». По мнению В. Брянцева, все «энергично-действенные разделы первой части, включая разработку, отличаются большой общей возбужденностью при малой конкретной образной яркости» [1, с. 386] и т. д.

Приблизить к пониманию смыслового содержания Сонаты № 1, на наш взгляд, могло бы обращение к симфонической поэме «Остров мертвых» ор. 29, которая была написана композитором в 1908–1909 годах. Данные произведения близки по многим параметрам — образно-смысловым, неспешной манере развития и развертывания материала, полипластовости фактуры (оркестральной насыщенности подголосками), смысловой неразрешимости и в какой-то степени трагической обреченности. Кроме того, существует запись авторского исполнения «Острова мертвых» (дирижирует С. В. Рахманинов), что во многом облегчает понимание семантики произведения.

Многие исследователи, при обращении к Сонате № 1, приводят строки из письма С. В. Рахманинова, которые свидетельствуют как о важности этого произведения для композитора, так и о трудности работы над окончательным вариантом текста; о сомнениях, мучивших композитора. Как известно, прежде чем написать окончательный вариант сонаты, С. В. Рахманинов неоднократно играл ее (на квартире своего друга В. Вильшау, где присутствовали Н. Метнер, Г. Катуар и

К. Игумнов) и советовался с Н. Морозовым, К. Игумновым, Л. Николаевым, О. Риземаном. По словам композитора, «что я пишу за последнее время — то никому не нравится. Да и у меня самого часто является сомнение, не ерунда ли это все. Соната безусловно дикая и бесконечно длинная. Я думаю, около 45 минут. В такие размеры меня завлекла программа, т. е., вернее, *одна руководящая идея* (курсив наш. — О. Ч.). Это три контрастирующие типа из одного мирового литературного произведения. Конечно, программы преподаю никакой не будет, хоть мне и начинает приходиться в голову, что если б я открыл программу, то Соната стала бы яснее. Это сочинение никогда никто играть не будет из-за трудности и длины, а может быть, еще, что самое главное, из-за ее сомнительных музыкальных достоинств» [5, с. 433–434].

О том, как мучительно композитору давалось сокращение музыкального материала, свидетельствуют его слова в письме к К. Н. Игумнову: «мне хочется ее несколько переделать, а главное сократить — она невыносимо длинна. Я уже за это раз брался — но ничего не вышло» [5, с. 435]. Композитор принес в жертву около 50 тактов из реприз первой и третьей частей, вторая часть осталась в прежнем варианте.

Именно учитывая тот факт, что стиль С. В. Рахманинова сформировался сразу — у него нет «раннего» (незрелого) периода творчества, можно говорить о том, что уникальность и необычность (масштабность и особое время течения музыки) стиля и состоит в его «инаковости», что вероятно, не всегда понималось и понимается даже музыкантами-профессионалами.

Анализ имеющихся на сегодняшний день исполнительских интерпретаций показывает, что традиционно пианисты «укладывают» текст Сонаты в 34–39 минут (в исполнении Д. Огдона Соната длится 34 минуты, Б. Березовского — 39 минут, Н. Луганского — 36 минут, А. Вайсенберга — 37 мин, С. Родригеса — 34.36 мин; В. Селивохина — 28 мин) и именно ориентир на слова С. Рахманинова о времени звучания Сонаты (45 минут) дает основания довольно критично относиться к подобного рода исполнительским прочтениям. Пианист, который играет Сонату около 47 минут — А. Ляхович. Таким образом, можно говорить о том, что в исполнительских интерпретациях происходит существенное искажение смысла, заложенного композитором (8–10 минут исполнительского времени могут нанести значительный урон содержанию).

Отмечая в Сонате, как ведущий, монотематический тип драматургии, объединение лейтмотивами и лейтритмами, Е. Сорокина

говорит о том, что «ритм первого элемента вступления приобретает значение лейтритма всего произведения» [6, с. 155]. Таким образом, вступление вводит в круг всех основных образов, смысловое понимание которых на сегодняшний день далеко не однозначно (и тем более не может ограничиться тремя основными образами — Фауста, Гретхен, Мефистофеля); именно из элементов этих основных тем-символов будет вырастать весь тематизм Сонаты.

Целостности цикла, с одной стороны, способствуют устойчивые мотивы-символы, которые пронизывают весь текст Сонаты (это и квинтовый ход, который появится и в теме, и в аккомпанементе во II части, и во вступлении в III части, и в различных фактурных подголосках; восходящие и нисходящие секунды; гаммообразные пассажи; мотивы-символы в увеличении; ритмоформулы и т. д.), образуя множественность единого и единство множественного. С другой стороны, это ритмоинтонации и устойчивые ритмоформулы.

Весь тематизм Е. Сорокина предлагает разделить на две большие группы тем: темы по своей природе импульсивные (героические и таинственные, связанные, по ее словам, с образами сомнения и гордого вызова), моторные и возбужденные; темы напевные. При этом она отмечает, что данные группы тем — лишь разные стороны одного и того же «романтически противоречивого образа».

В своем исследовании фортепианной поэтики С. В. Рахманинова В. Забирченко выделяет следующие три эстетические и музыкально-стилевые сферы: лирическую, драматическую и эпическую. Под лирической сферой она подразумевает не только «интимную сосредоточенность чувства, но и обобщение опыта авторских вторичных жанров, соединенное с поиском Рахманиновым своей интонационной манеры» [2, с. 161]. В качестве семантических прототипов к данной сфере исследователь относит песенно-романсовые, ариозно-декламационные жанры, ноктюрн, баркаролу и некоторые другие. В смысловом и драматургическом отношении данная сфера более всего относится к личностному началу и проявляется отчетливее всего в мелодической горизонтали.

Драматическая сфера «движения», по мнению В. Забирченко, выражается, прежде всего, посредством фактуры (фондовый тематизм, ритмоформулы, лейтритмы и т. д.). К данной сфере исследователь относит и явление полимелодизма. С точки зрения композиции — это сфера развития, разработки; со смысловой — воплощение конфликта, напряжения, борьбы.

Третья сфера, по мнению В. Забирченко, наиболее сложна по смысловому «профилю» и наиболее лаконична по жанровым образам (марш, гимн, хорал). Как самостоятельный и важный компонент выделена колокольность. Данная сфера — «это сфера «идеального», «возвышенного» торжества позитивного начала, обретения эмоциональной свободы. В музыке Рахманинова доминирует чувственное начало, но это *идеальное чувство, некий духовный феномен, который достигается в минуты экстаза* (курсив наш. — О. Ч.). Композиционная позиция эпической сферы — завершение (итоговая), кульминирование» [2, с. 162].

Мы присоединяемся к предложенному В. Забирченко разделению тем на три сферы (драматическую, лирическую и эпическую), хотя в данной Сонате это весьма условно, так как сферы (особенно лирическая и эпическая) постоянно взаимодействуют и, сливаясь, образуют новые смысловые комплексы (например, одновременное сочетание хоральности и ариозности в проведении ПП в ре миноре в I части, моторики и ариозности и т. д.).

Анализ текста дает возможность выделить следующие смыслообразующие драматургические вехи, которые образуют рамки: I часть Вступление — кода — II часть Вступление — кода — III часть Вступление — Хорал (ми-бемоль минор) — Хорал (соль минор) — кода. Кроме того, каждая из тем лирической и эпической сфер (хорал, ПП, тема II части) на протяжении Сонаты изменяются, открывают новые смысловые грани, которые способствуют воплощению заложенной сквозной авторской идеи. На наш взгляд, именно темы, которые образуют данную философскую и лирико-эпическую сферу (хорал, ПП первой и третьей частей и основные темы второй части) «держат» драматурию цикла, «меняют» направление развития от мажорного (Ре мажор) окончания I части через неустойчиво-вопрошающий диалог в конце II части к фатальному окончанию финала (перед которым появятся два удивительных «островка» последнего звучания хорала и несколько видоизмененной (в миноре) основной темы из II части, которые напоминают лирическую тему из «Острова мертвых»).

Некоторые исследователи видят в окончании сонаты Гимн, однако, на наш взгляд, проносающийся мотив бетховенской темы Судьбы лишь усугубляет состояние обреченности. Вспомним, как интересно и своеобразно воплощен диалог между С. Рахманиновым и Л. ван Бетховеном в романсе «Судьба» — после звучания мощных мотивов судьбы — воцаряется картина, в которой шествует Смерть.

О невероятной сложности структуры музыки С. Рахманинова говорит А. Ляхович, отмечая, что «музыкально-смысловые структуры музыки Рахманинова очень сложны, а их семантический контекст предельно объемён. При этом мотивные формулы, приобретающие символическое значение и кристаллизирующиеся в стабильные знаки, не статичны в своей знаковой роли, а подобны почкующимся отросткам большого и разветвленного организма. Мотивная символика у Рахманинова дана в живом росте становления и динамики. Мотив, приобретающий значение метамузыкальной отсылки, — не предзаданный «кристалл», а обретенный или обретаемый этап жизненного процесса» [4, с. 54]. По словам исследователя, «мотивная символика Рахманинова — **вечно становящаяся**, а не ставшая, в отличие от других систем мотивной символики» [4, с. 54]. Возможно, эта особенность и являет собой смысловую сложность для исполнительского воплощения, особую напряженность развития и интонирования в целом (что отмечалось всеми современниками, которые слышали игру самого С. В. Рахманинова), то особое напряжение и скрытый трагизм, о которых говорит В. Забирченко. Ее словами, это — *«постоянное стремление в недостижимое идеальное будущее, невозможность выхода за пределы установленного временного круга, невозможность примирения эпического «всегда» с лирическим «сейчас» и с драматическим порывом в «после», в запредельное, легко превращающимся в «никогда». Страстное желание познать бессмертие, мысль о нем, не становится достижением самого бессмертия...»* [2, с. 166–167].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Брянцева В. С. В. Рахманинов / Вера Николаевна Брянцева. — М. : Советский композитор, 1976. — 645 с.
2. Забирченко В. А. Категория времени в фортепианной поэтике С. В. Рахманинова : дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Виолетта Артуровна Забирченко. — Одесса, 2007. — 169 с.
3. Зенкин К. С. В. Рахманинов и фаустовская тема / К. Зенкин // Израиль XXI — Музыкальный журнал [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http://www.21israel-music.com/Rachmaninov\\_Faust.htm](http://www.21israel-music.com/Rachmaninov_Faust.htm)
4. Ляхович А. Символика в произведениях позднего периода творчества С. Рахманинова : дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Артем Владимирович Ляхович. — Киев, 2012. — 239 с.
5. Рахманинов С. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / С. В. Рахманинов // Литературное наследие : в 3 т. / [составитель-ред., автор вступ. статьи, комментариев, указателей З. А. Апетян]. — М. : Сов. композитор, 1978. — Т. 1. — 648 с.

6. Сорокина Е. Фортепианные сонаты С. В. Рахманинова / Е. Сорокина // Из истории русской и советской музыки / [сост. А. Кандинский]. — М : Музыка, 1976. — Вып. 2. — С.146–181.

**Чеботаренко О. С. В. Рахманінов. Соната оп. 28 № 1: до проблеми виконавського розуміння.** Стаття присвячена проблемі виконавського розуміння тексту Сонати № 1 оп. 28 С. В. Рахманінова. Розглядається специфіка втілення фаустовської теми композитором. Обговорюються проблеми мотивної символіки у контексті композиторського стилю.

Ключові слова: виконавське розуміння, мотивна символіка, семантика, образна сфера.

**Chebotarenko O. S. V. Rachmaninov. Sonata op. 28 № 1: to the problem of the performing understanding.** The article is devoted to the problem of the performing understanding of the S. V. Rachmaninov's Sonata № 1 op.28 text. The specific of the Faust theme embodiment by the composer is considered. The problems of motive symbolic in the composer's style context are discussing.

Keywords: performing understanding, motive symbolic, semantic, image sphere.



УДК 78.03

*Д. Андросова*

## КЛАВИРНЫЙ УНИВЕРСАЛИЗМ В ПИАНИСТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ И В ОБУЧЕНИИ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО В МУЗЫКАЛЬНОМ ВУЗЕ

*Статья посвящена вопросу обучения фортепиано с опорой на клавирную множественность звуковедения, в разнообразии пересечений немецкой и французской, театрализованно-оркестральной и салонно-монологизированной традиций, что способствует осознанию одухотворенно-символистского слышания этого инструмента. Констатируется, что внесение в репертуар произведений композиторов рококо, бидермайера, символизма обогащает традиционную фортепианную оркестральность оригинальным преломлением клавирного символизма.*

**Ключевые слова:** универсализм клавирности, клавирный символизм, немецкая и французская традиции фортепианной игры.

Актуальность темы определена интенсивностью современного обогащения фортепиано использованием электроинструментов, обладающих расширенным тембральным клавирным набором звуча-