

20. Рахманинов в художественной культуре его времени : тезисы докладов по материалам междунар науч. конф., 1994 г. [ред. А. М. Цукер]. – Ростов-н/Д. : РГК, 1994. – 113 с.

21. Слуцкий Л. И. Интерпретация С. В. Рахманиновым си-бемоль минорной сонаты Ф. Шопена / Л. И. Слуцкий // Актуальные проблемы музыкальной педагогики и исполнительства : сб научн. тр. [ред. Низовский Г.]. – Владивосток, 1984. – С. 34–42.

22. Чинаев В. Стиль модерн и пианизм Рахманинова / В. Чинаев // Муз. академия. – 1993. – № 2. – С. 200–203.

23. Riesenmann O. Rachmaninoff's recollections / Riesenmann O. – L-N.Y., 1934. – 345 p.

**ПОПОВ Ю. АРТИСТИЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ С. РАХМАНИНОВА. ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ВОПРОСА.** Разрабатываются критерии анализа феномена артистической индивидуальности С. Рахманинова.

**Ключевые слова:** артистизм, театр, композитор, исполнитель, пианизм.

**ПОПОВ Ю. АРТИСТИЧНА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ С. РАХМАНІНОВА. ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ПИТАННЯ.** Розробляються критерії аналізу феномену артистичної індивідуальності С. Рахманінова.

**Ключові слова:** артистизм, театр, композитор, виконавець, піанізм.

**YURIY POPOV. ARTISTIC INDIVIDUALITY OF S. RACHMANINOV. THE HISTORY AND THE THEORY OF THE QUESTION.** In this article is worked out aspects of Rachmaninov's artistic individuality analysis.

**Keywords:** artistic skill, theater, composer, performer, pianism.

УДК 78.071.1 : 786.2

*Сергей Терехов*

## **НЮАНСЫ АГОГИЧЕСКОЙ ЛОГИКИ (НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ С. РАХМАНИНОВА)**

Идея о том, что музыка это временное искусство принимается с большей готовностью, чем любая другая. Специалисты одинаково уверены в том, что *время* для музыки – это, то же, что пространство для живописи, скульптуры, архитектуры. В философии за аксиому принимается деление искусств на временные и пространственные.

Однако не каждое значение слова «музыка» предполагает сущностную связь со временем. В понятии музыки как вида искусства ничего специфически временного нет. Специфическое отношение к времени обнаруживается только в музыке как *движущемся звучании*.

Переживание музыки неотделимо от переживания самого времени. Звучащая музыка даёт нам почувствовать время в звуках организованных композитором. Исполнителям приходится иметь дело с принципами *организации временных процессов*. Для адекватного восприятия музыки необходимо, чтобы слушатель руководствовался теми же принципами, что и композитор, был причастен к ним, и, вовлечён в них исполнителем.

В исполнительском искусстве существуют закономерности в использовании исполнительских средств, которые призваны защищать слушателя от исполнительского произвола. Одна из таких закономерностей – нюансировка агогической логики, которая, в свою очередь, подчиняется интонационно-фабульной форме произведения.

**Цель статьи** – обозначить смысловое предназначение агогики в исполнительском постижении фортепианных произведений С. Рахманинова.

Продуктом композиторского творчества есть звучащая музыка. Нотный текст передаёт «сущностное ядро» произведения, однако темп, агогика, микродинамика, артикуляция и их форма фиксации в нотном тексте неадекватны. Автор не может показать их количественные параметры, дозировку, и поэтому появляется возможность для проявления вариантной множественности индивидуальных прочтений. То есть, установка на исключительно точное отображение нотного текста, как на конечный результат исполнительского акта будет ошибочной через ограниченность системы нотации.

Возникает ряд актуальных вопросов: если текст произведения, доставшийся нам от композитора, так ограничен, то в чём же феномен воздействия исполнительского искусства С. Рахманинова на слушателя? Чем объясняется его (Рахманинова) «...связь с основными смыслами музыки, с её образами и со всем её *существом*»? [6]. Почему: «Его ритм, *движение* звуков отличается той же декламационной выразительностью и рельефом, как и каждый отдельный звук его туше» (там же). Однозначно на эти вопросы ответить сложно. Забегая вперёд, попробуем предположить гипотезу – возможно, в совершенстве агогической логики рахманиновского исполнения. Выяснить это

поможет метод исполнительского анализа фортепианных произведений С. Рахманинова.

Целостность формы музыкального произведения скреплена интонационной организацией, которая охватывает все стороны звукового материала: высотную, тембровую, артикуляционную и др. Интервалы, ладовые обороты, ритмически упорядоченные временные отношения звуков, фонизм аккордов, ладо-гармонические тяготения – через эти смысловые единицы музыкальной интонации выступает логика развёртывания формы произведения. Исполнителя в большей степени должен интересовать *композиторский текст* (рукописи, где что-то зачёркнуто, исправлено), его организация и законы, диктуемые немолчаливой логикой «интонационной фабулы» (В. Медушевский). Благодаря тщательной работе технического цеха исполнитель-труженик познаёт, приходит к сути того, что хотел композитор. Другими словами, исполнительская техника необходима для воплощения того творческого задания, которое продиктовано композитору свыше. Слушатель хочет услышать истину в воспринимаемой им музыке, здесь же на концерте, в сиюминутном временном её течении, звучании. Он не обязан слушать исполнительский произвол.

Один из таких законов, существующих в музыке – закон метра, или чередования сильного и слабого времени. Подчиняясь закону, человек становится свободным. По словам великой французской пианистки М. Лонг, чтобы управлять, необходимо сначала научиться подчиняться. Эти слова она адресовала работе над метром высшего порядка в исполнительском искусстве.

Подчиняясь закону метра в музыке, исполнитель достигает свободного интонационного высказывания. Истинная свобода, в умении управлять временными организациями звуков, и заложена она в тщательной работе над агогикой, как на микроуровне (в мотивных построениях), так и на макроуровне (метр высшего порядка). После сильного времени (доли) наступает слабое время. Если после первичного времени – сильного, следующим сделать снова сильное, то это не будет соответствовать логике, будет отсутствием расслабления, временной протяжённости, будет остановкой (возможно даже тупиком): это инфарктное состояние фразы.

Носителями сильного времени, согласно метру высшего порядка, могут выступать: любой новый тематический материал, повторение темы в том же, или каком-либо ином её ракурсе, новый раздел и т. д.

Ситуация, когда после сильного времени наступает слабое время, и за ним снова продолжает доминировать слабое, возможна, и часто встречается.

Что же способствует свободному, непринуждённому музицированию? Как, подчиняясь закону метрической пульсации, достичь истинной свободы и донести слушателю Истину? Только благодаря **агогике**. Её трудно «выучить», но внутреннее ощущение времени воспитывается постепенно в процессе тренировки.

Подлинная жизнь метра – в интонации. В интонационных отношениях невозможно работать над тяготением одного звука в другой, оставляя без внимания их временные тяготения. Микродинамика также зависит от агогических нюансов.

Главный принцип агогических нюансов – сжатие перед лёгким временем и расширение перед тяжёлым. Действует этот принцип как в пределах одной доли, так и на уровне суммы тактов, охватывая довольно протяжённые отрезки музыкальной ткани.

Примеры использования агогических нюансов:

- однообразная фактура (секвенции): 1-е звено исполняется ровно, 2-е следует уплотнить, а в 3-м возместить время (расширить);
- ровное движение 16-ми – аналогично секвенциям;
- мелкие длительности можно слегка «оживить», при этом останется ощущение ровной игры: в группе из четырёх 16-х: 1-ю сыграть вовремя, 2-ю чуть раньше времени, 3-ю тоже раньше, но при этом чуть задержать, 4-ю задержать.

Приведённые выше примеры можно чутким ухом уловить в исполнении Рахманиновым фортепианной транскрипции «Полёт шмеля» Н. Римского-Корсакова.

Как известно в агогике действует **закон компенсации времени**: «сколько взял – столько нужно отдать», т.е. небольшие ускорения приводят к эквивалентным замедлениям и наоборот. Проще говоря: среднеарифметическое время, потраченное на исполнение произведения в определённом темпе с ровным пульсом движения, должно отвечать тому же времени и при *tempo rubato*. Выход за пределы этого временного периода свидетельствует о нарушении равновесия в действии взаимокompенсирующих агогических нюансов.

Условно агогику можно разделить на два типа: 1) *Tempo rubato* может действовать *только в одном мелодическом голосе*, при сохранении ровного темпа в сопровождении, т. е. голоса как бы расходятся. В этом

случае можно говорить о действии микроградаций времени. Подобная манера интонирования обеспечивает необходимую выразительность при ариозно – декламационном характере и спокойном темпе.

2. Несовпадение моментов интонирования с времяизмерительной сеткой может действовать и *во всех голосах вместе*.

Временные границы агогики имеют более широкий диапазон – макронюансы, т.е. заметные темповые сдвиги. Они наиболее характерны для произведений романтического стиля. Как известно, условия требующие проявления агогики, проявляются в музыкальном синтаксисе, фразировке, мелосе, его строении, как в масштабе целого, так и во внутреннем синтаксисе мелодии. На нескольких, небольших примерах из фортепианных сочинений С. Рахманинова, можно выявить приоритетность работы над агогическими нюансами.

Музыка С. Рахманинова больше, чем любая другая, не терпит «среднего» исполнения – пусть даже безупречного, но лишённого подлинной талантливости и вдохновения. В таком исполнении она тускнеет, становится вялой, либо сентиментальной.

Исполнительская деятельность С. Рахманинова по праву считается эталоном в фортепианном исполнительстве. Важнейшим средством выразительности Рахманинова-пианиста – был ритм. Б. Асафьев следующим образом охарактеризовал значение ритмического начала в его игре: «Ритм, коренься в музыке, передавался исполнителю, как её кровообращение, пульсация, ибо рахманиновская музыка никак не существует только архитектурно: только в насквозь организованном исполнении она перестаёт быть кажущейся рыхлой» [1]. Таков мелос С. Рахманинова – индивидуальный мелодико-линейный процесс развёртывания музыкальной ткани, как в прямом, так и в противоположном движении, дублировки голосов в терцию и сексту, излюбленные композитором долгие подходы к кульминациям, или мелодическим вершинам, приёмы «тихий» кульминаций. Ясное направление движения и связанная с этим особая энергетика его музыки, лирически-певучая, перетекающая – составляющие композиционной техники композитора, которые обрисовывают образ индивидуального рахманиновского стиля мировосприятия.

Многослойная рахманиновская фактура с элементами подголосочной полифонии, и синкопированным рисунком провоцирует на метроритмические ошибки, которые часто встречаются, особенно при несовпадении интонационных вершин с метрической сеткой.

Метроритмическая согласованность состоит в том, что «тяжёлые», опорные доли совпадают с крупными длительностями, а лёгкие – с мелкими.



Противоречие мотива со структурой такта проявляется в несовпадении каких-либо его элементов с этой структурой. При этом возникают акценты на слабых долях, которые называются эпизодическими и приводят, к разного рода синкопированию. В таких случаях необходимо чётко для себя уяснить, что синкопа не уничтожает сильной доли; последняя всегда остаётся на своём месте.

Сущность синкопы состоит в известном «соперничестве» с сильной долей, а не в её перемещении. Непонимание сущности синкопы может привести к неверному выявлению композиторского замысла. Тогда принятые в виде нотной записи такие формы обозначения метра, как размер и тактовые черты могут произвольно изменяться. Противоречить тактовому порядку может *ритмический рисунок мотива*. Если на опорной доле такта находятся мелкие длительности, а на лёгких – крупные, то противоречие возникает между метром и ритмом.

Прелюдия gis-moll op. 32 (тт. 2–3, партия левой руки)



правильно



неправильно

Этюд-картина D-dur op. 39 (тт. 18–21, партия левой руки)



правильно



неправильно

Сильным фактором противоречия, является *мелодический рисунок*. Из-за акустических закономерностей высокий звук на слабой доле такта звучит в динамическом плане ярче, чем находящийся на сильной доле, но ниже расположенный. Если высокий звук к тому же выражен крупной длительностью, то в таких случаях есть реальная опасность смещения метрического акцента и искажение содержания данного эпизода.

Прелюдия Des-dur op. 32 № 13 (партия правой руки)



правильно



неправильно

Исходя из деления агогики на два типа, музыке Рахманинова присущ второй тип агогики. Временные градации агогических отклонений здесь имеют широкий диапазон: от *микронюансов* до *макронюансов* (заметных темповых сдвигов).

Исходя из закона компенсации, или принципа сохранения времени: сколько взял – столько и вернул, ускорения в пределах одной фразы или в ряде фраз требуют эквивалентных замедлений, и наоборот. Наряду с этим, важную роль играет закон пластики, или временной ровности долей в моментах ритмических, фактурных и структурных «швов». Никогда нельзя начинать агогические отклонения в начале новой фразы, фактуры или ритмического рисунка. В противном случае агогические нюансы воспринимаются на слух как резкая смена темпа, и исполнение лишается пластики музыкального движения.

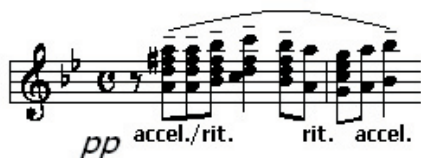
Обычная сложность – это уяснение границ так называемого агогического звена, в пределах которого действуют взаимокompенсирующие волны. Агогическое звено, как правило, совпадает с границами такта или группировки метра высшего порядка, хотя может и преодолевать метрическую структуру. В таких агогических звеньях следует

выявить логику музыкального движения, которая обычно выражается в чередовании нескольких функций «предъикт – икт – пост-икт». Предъикт – это процесс динамического развития, его доминантность; икт – опорность, тоничность, стойкий процесс напряжения динамики; а пост-икт – процесс успокоения.

Предъикту – свойственно сжатие (ускорение) пульса; икту – расширение (замедление) скорости движения; пост-икт связан с возвращением пульса к средней скорости. Следует напомнить, что икт передаётся агогическим акцентом, т.е. небольшим, по сравнению с точно зафиксированной длительностью звука, его увеличением. Поэтому нужно подготовить его соответствующим расширением заключительных долей предъикта. После икта на последующих звуках происходит постепенное возвращение к необходимой скорости движения.

Понимание того, что мотивы и фразы музыкальной ткани произведения включают в себя энергетические фазы предъикта, икта и пост-икта, будет способствовать достижению живого пульса в этих структурах, что так ценится в исполнительском стиле С. Рахманинова.

Прелюдия g-moll op. 23. Un poco meno mosso  
(партия правой руки)



Выявляя ямбичность первого мотива, исполнитель должен немного ускорить движение и притормозить на аккорде *b-d-fis-b<sup>2</sup>*. В предъикте второго, амфибрахического мотива, стремясь к опоре, следует немного замедлить движение на звуках *a-a<sup>2</sup>* и компенсировать движение небольшим оживлением пульса.

В связи с этим следует напомнить о приоритетном значении музыкально-слуховых представлений на всех этапах работы над музыкальным произведением. По своей сути они являются представлениями звуковысотных и ритмических параметров нотного текста. Формированию правильного, с точки зрения метроритма, слухового



представления, исполнителям можно порекомендовать употребление *вокально-дирижерского метода*. Его сущность состоит в использовании дирижерской схемы; при этом сильная доля каждого такта подчеркивается дыханием и корпусом, и одновременно пропеваается ритмический рисунок. Вокально-дирижерский метод используется для предотвращения и устранения метроритмических ошибок, и, нарушений агогической логики развёртывания формы произведения, а также для группировки тактов по метру высшего порядка и целостного охвата музыкального произведения (в этом случае применяется также более быстрый темп). В дальнейшем очень важно, чтобы эти моторные переживания ритма были перенесены в игровую моторику, на кончики пальцев.

Так всё же, где сокрыто воздействие на слушателя великой музыки Рахманинова? Отчего зажигается сердце, и при звуках темы фортепианного концерта *c-moll «всё внутри поднимается, как будто Россия встаёт в полный рост»* (Н. Метнер). Можно сказать, что её содержание заключено в интонации, красоте. Конечно, однако, если исполнитель не позаботится о логике агогических нюансов в этой музыке (как и в любой другой), слушатель не поймёт всей её интонационной красоты, значимости и величия. Интимная доверительность, пронзительная лиричность, трагедийный пафос, человечность и многое другое выражаются в интонации через правильно расчерченные границы агогической нюансировки. «Не все поняли и оценили рахманиновское *rubato* и *espressivo*, а между тем оно всегда находится в равновесии с основным ритмом и темпом, в контакте с основным *смыслом* исполняемого» [6]. Тщательный исполнительский анализ отвечает на главный вопрос о содержательности музыки Сергея Рахманинова.

Исполнение самого С. Рахманинова – яркое этому подтверждение. «Ритм Рахманинова, стальной по непреклонной равномерности и “акцентности” в одних эпизодах, в других поражал своей гибкостью и кажущейся “свободой”»; на самом деле это была свобода сгибаемой стальной пружины, сила сопротивления которой всё возрастает, чем больше её сгибают, пока она, вырвавшись, не возвращается в своё естественное положение» [3]. Добавим, была чётко продумана, строго выполнена, и ярко выявлена исполнительская логика в виде агогических нюансов.

Ещё пример: «Хорошо помню, в частности, как в последней пьесе (Этюд-картина *h-moll* op. 39 № 4, *прим. автора статьи*) Рахманинов,

с большим динамическим напором и ускоряя темп, устремлялся к доминантсептакорду на *fis*; с ходу “ворвавшись” в него, он сразу “натягивал вожжи” и компенсировал предыдущее ускорение напряжённой оттяжкой обоих тонических аккордов (на *h*). Затем оттянутая пружина с силой “отскакивала” (*sf* на секстаккорде *fis-moll*) и, возвращаясь в темп, С. Рахманинов “одним духом” заканчивал эпизод, остро, ритмично чеканя последние аккорды» [3, с. 12]. Очень яркий показатель исполнительской работы Рахманинова над агогической логикой произведения (а именно – последние такты первого раздела этюда), тем более учитывая, что исполнял автор. То же в исполнении Рахманиновым Скерцо № 3 Ф. Шопена (переход к среднему разделу пьесы). Здесь иной композиторский стиль, однако принцип построения агогической логики исполнения тот же.

**ВЫВОДЫ.** В системе исполнительских средств музыкальной выразительности агогика является мощным механизмом в логике смыслообразования, заложенной композитором в произведении. Исполнитель, как известно, призван раскрыть содержание нотного текста. Однако движение музыки во времени, которое происходит в живом исполнении, не может с абсолютной точностью совпадать с арифметическим соотношением нотной записи. Всегда существует определённое расхождение между одухотворённой интерпретацией и схематическим нотным текстом.

Фортепианный стиль С. Рахманинова, как никакой другой нагружен смыслом с помощью передачи агогических нюансов, как на *микро*, так и на *макро* уровне. В нём ощущается исполнительская свобода потому, что композитор был самым лучшим пианистом и стремился достигать импровизационной свободы. Таким образом, агогика и стиль являются взаимосвязанными явлениями. Можно сказать, что агогика – дитя стиля. Более локальной будет установка: стиль – дитя агогики.

С какой логикой агогических нюансов будет исполняться то или иное произведение, в таком исполнительском стиле оно и будет представлено исполнителем. Будет исполняться без агогики вообще, или агогические нюансы будут размыты, отшлифованы не тщательно, не логично, или равномерно распределены, тогда и стиль будет не выявлен.

Все смысловые установки С. Рахманинова направлены на «исполнительско-импровизаторскую» (Н. Метнер) игру на фортепиано.

но, все оркестровые партии в его концертах «привязаны» к фортепианной. Подобно Ф. Шопену, С. Рахманинов через фортепиано смог выявить своё мироощущение и через русскую интонационную природу передать созидательную мощь своего творческого духа.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Глебов И. Из устных преданий и личных моих встреч-бесед / Сов. музыка. – 1943.
2. Келдыш Ю. Рахманинов и его время / Ю. Келдыш. – М. : Музыка, 1973. – 410 с.
3. Коган Г. Воспоминания о Рахманинове-пианисте // Как исполнять Рахманинова. – М. : Классика-XXI, 2007. – С. 11–12.
4. Максименко І. Ритмічна дисципліна домриста. Методичні рекомендації / І. Максименко. – К., 2004. – 35 с.
5. Медушевский В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы / В. Медушевский : автореф. дисс. ... доктора искусствоведения. – М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1983. – 34 с.
6. Метнер Н. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. – М. : Музыка, 1988. – С. 347–350.
7. Понизовкин Ю. Рахманинов-пианист, интерпретатор собственных произведений / Ю. Понизовкин. – М. : Музыка, 1965. – 94 с.
8. Ражников В. Диалоги о музыкальной педагогике / В. Ражников. – М. : Музыка, 1965. – 112 с.
9. Сухомлинов И. К проблеме интерпретации этюдов-картин Рахманинова / И. Сухомлинов. – М. : Сов. композитор, 1976. – С. 147–185.
10. Холопова В. Музыкальный ритм / В. Холопова. – М. : Музыка, 1980. – 72 с.

**ТЕРЕХОВ С. НЮАНСЫ АГОГИЧЕСКОЙ ЛОГИКИ (НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОГО НАСЛЕДИЯ С. РАХМАНИНОВА).** Выявляется важное значение времени в музыке, роль агогики как ключевого средства выразительности, используемого для выявления логики интонационной формы музыкального произведения, а также вокально-дирижёрского метода и слухового внимания, при работе над агогикой в музыке Рахманинова. Определяются отличия агогических и динамических акцентов.

**Ключевые слова:** закон метра, интонация, вокально-дирижёрский метод, метрический акцент, агогическое звено, агогические отклонения, агогическая логика.

**ТЕРЕХОВ С. НЮАНСИ АГОГІЧНОЇ ЛОГІКИ (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОЇ СПАДЩИНИ С. РАХМАНІНОВА).** Виявляється важливе значення часу в музиці, роль агогіки як ключового засобу виразності, який треба використовувати для виявлення логіки інтонаційної форми музично-

го твору, а також вокально-диригентського методу та слухової уваги при роботі над агогією в фортепіанних творах С. Рахманінова. Визначаються відмінності агогічних та динамічних акцентів.

**Ключові слова:** закон метру, інтонація, вокально-диригентський метод, метричний акцент, агогічна ланка, агогічні відхилення, агогічна логіка.

**TEREKHOV S. NUANCES OF AGOGICAL LOGIC, ON THE EXAMPLE OF PIANO HERITAGE OF RACHMANINOFF).** *The article underlines the feeling of the rhythm and vocal – conducting in the work of agogics in a musical composition Rachmaninoff's. A clear emphasis on the activity of hearing. It shows the difference between the metrical and dynamic accents.*

**Keywords:** metrical of low, intonation, vocal-conducting method, metrical accent, agogic link, agogic deviation, agogical logic.

УДК 782 : 78.071.2(477)

*Татьяна Киценко*

## **ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ И КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ НЕТЕРЦОВЫХ СТРУКТУР В ОПЕРЕ-БАЛЕТЕ В. ГУБАРЕНКО «ВИЙ»**

Стиль практически каждого композитора претерпевает сложную эволюцию – от ранних произведений к поздним. В этом отношении музыкальный язык В. Губаренко не явился исключением. Основную эволюционную линию его стиля можно охарактеризовать как постепенное усложнение гармонического и интонационного языка. Вместе с тем, степень изученности этой проблемы остается недостаточной, что и обуславливает **актуальность** избранной темы.

Эволюция гармонической вертикали в творчестве Губаренко определяется постепенным «заполнением» промежутков в трезвучии вплоть до образования кластеров. Вследствие подобного «заполнения» возникают аккорды с заменными и добавленными тонами (опера «Помни меня»), а также приобретают большую самостоятельность нетерцовые структуры. Наиболее полно спектр нетерцовых созвучий, использованных в творчестве В. Губаренко, отражен в опере-балете «Вий» (1984).

**Цель** статьи – раскрыв спектр выразительных возможностей нетерцовых структур в опере-балете «Вий», выявить их значение в современном аккордообразовании.