

УДК 780.616.432+78.071.1

Ю. Тарчинська

МЕТАТЕКСТ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ ТА ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ КОМПОЗИТОРА-ПІАНІСТА

Фортепіанному мистецтву, як і багатьом іншим видам творчості, властива до певної міри інтертекстуальність. Вона часто виявляється в основних аплікатурних формулах, розповсюджених фактурних рішеннях. Ширше можна говорити про єдиний метатекст «фортепіанної партитури», що передбачає зв'язки в еволюції музичної мови спадщини видатних композиторів на рівні жанрів, прийомів, мислення у характері піаністичного втілення образно-сміслових текстових елементів.

Особливих впливів метатекст фортепіанної музики зазнавав у творчості митців, які відзначалися неабиякими композиторським талантом та обдаруванням художника-виконавця. Така багатогранність була властива творчості С. Рахманінова – одного з найвидатніших композиторів-піаністів усіх часів. Його фортепіанна спадщина стала водночас узагальненням традицій та чудовим зразком піанізму ХХ століття.

Цікавим є погляд на творчість композитора саме в контексті розвитку піанізму. Вивчення індивідуального перетворення традицій, а також власних стилевих знахідок С. Рахманінова дозволяє краще розуміти особливості творчості композитора та й фортепіанно-виконавського стилю в цілому.

Усі елементи певного музичного стилю є взаємопов'язаними та обумовлюються найперше мисленням митця. На індивідуальних творчих особливостях композитора суттєво позначається культурне середовище епохи, основні музичні та, загалом, мистецькі напрями. Проблеми взаємостосунків С. Рахманінова з основними напрямками мистецтва межі ХІХ-ХХ ст. дослідники почали приділяти пильну увагу лише впродовж останніх десятиліть. Традиційно ж вважалося, що композитор був «виразником романтичних тенденцій, носієм заповітів класичного музичного мистецтва ХІХ ст., народно-національних принципів російської композиторської школи» [7]. У такій загальноприйнятій теоретичній концепції творчості С. Рахманінова підкреслюється, як правило, національне коріння його стилю: церковний знаменний розспів, краса звучання дзвону, протяжна селянська пісня, російський ландшафт, спадщина П. Чайковського, О. Бородіна, М. Мусоргського. Глибинний духовний зв'язок із сутністю цієї музики виявився в особливому поєднанні ліричного та епічного типів виразності, установці на психологізм (відтворення втаємничених порухів людської душі на тлі цілком коректної зовнішньої поведінки того чи іншого персонажу), на загальне відчуття незахищеності людини в житті та суспільстві.

Глибше вивчення дослідниками особливостей фортепіанної музики С. Рахманінова розкриває цікаві зв'язки елементів її стилю з фортепіанним мистецтвом трьох століть: ХVІІІ-ХІХ-ХХ. Так, С. Вартанов [2] вказує на походження багатьох фактурних рішень від класицизму (зокрема, пасажи на основі фігури групето). Спираючись на композиційно-текстові компоненти Другого концерту митця, Б. Гнилов [5] довів, що при свідомо напрацьованій установці на творчу оригінальність, видатний композитор у цьому своєму вищому мірою самостійному і національному за духом творі на інтуїтивно-підсвідомому рівні знаходився у полі тяжіння Третього концерту Л. Бетховена. Автор виявляє подібність не лише мотивів, тональних побудов, особливостей форми, гармонії, а й «перетворення» у С. Рахманінова, подібно до Л. Бетховена, тем із характерним комплексом загальногероїчних інтонацій і ритмів на інтонаційні побудови, в яких вольова зібраність поступається таємничості й загадковості. Тим самим дослідник підкреслив, що варто віддати належне чудовій за своєю влучністю й проникливістю згадці «бетховенських кісток», «бетховенської пристрасності», «вольової лицарської ходи» в асаф'євській характеристиці музики С. Рахманінова.

В. Бобровський [1] бачить витоки її внутрішньої сталості, краси тривалого занурення в одну емоцію-думку, пронизану благоговінням до народної мудрості, у стриманому старовинному наспіві. Але водночас тривале перебування на досягнутому, бажання «втримати емоцію», замилювання фонізмом співзвуч свідчить про спільність рис (зокрема гармонічної мови) музики видатного композитора та старих майстрів. Так, у творах Й. С. Баха помітною є схильність до тривалого перебування в одному душевному стані, в межах єдиної образної сфери, без різких емоційних зрушень.

Один із комплексів вихідного підґрунтя музичного мислення С. Рахманінова – глибинна емоційність, бажання до повнокровного проживання в музиці стихії душевних хвилювань. Тому стилю композитора незмінно властиві емоційна відкритість, чуттєвість, запальне висловлювання, океан пристрастей, щирість переживання. Відродженню у музиці С. Рахманінова романтичних традицій сприяла глибинна обумовленість методу композитора естетикою романтизму. Це відродження втілювалося, наприклад, у зверненні до традиційних жанрів романтичної музики, які С. Рахманінов збагатив за образним змістом, ускладненістю музичної мови та фактури. Спільність підходів з романтиками виявилася також у трактуванні творчої біографії-портрету художника в «іменних» варіаціях композитора (Варіації на тему Шопена, Варіації на тему Кореллі, Рапсодія на тему Паганіні). Подібно до романтиків, С. Рахманінов наділяв героя-художника рисами інших геніїв, що могли належати до різних історичних епох та різних видів мистецтв, підключав до їх портретів ті риси характеру, ті повороти долі, що були властиві і що переживали створені фантазією змальовуваного митця герої. В «іменних» циклах С. Рахманінов актуалізував також наступний принцип романтичного біографічного методу – завуальовану автобіографічність. Композитор ідентифікував автора і його героя: художник-«біограф» наділяв художника «зображуваного» рисами, характерними для його власної духовної природи. В результаті виникає ряд героїв-двійників, а своєрідність втілення С. Рахманіновим такого двійництва полягала у переданні водночас різних іпостасей провідного зображуваного художника та відтворенні рис стилю багатьох близьких йому композиторських індивідуальностей [6].

Так, дійсно, «виразник романтичних тенденцій, носій заповітів класичного музичного мистецтва...» С. Рахманінов не прагнув бути експериментатором, авангардистом. Він ніколи не прагнув будь-якою ціною новизни музичної мови. Його музика оспівує вічні цінності, вічне життя, красу рідної природи, з проникливою ностальгійною ноткою відображає лірико-романтичний ідеал. Вона стала врівноважуючим острівцем гармонії та істинної краси у період зламу століть – XIX-XX. Той період увійшов в історію як стрімкий злет творчої активності. Коло стилістичних та естетичних характеристик епохи окреслило поняття «стиль модерн». Він зайняв рубіжне положення – став наступником пізнього романтизму і, водночас, призвів до своїх естетичних антиподів: конструктивізму й авангардизму. Встановлення глибоких стильових зв'язків дозволило І. Скворцовій [8] обґрунтувати безумовну зануреність С. Рахманінова у звуковий світ своєї епохи, найперше епохи межі XIX-XX століть. Надзвичайно індивідуальний стиль композитора свідчить про унікальність самовираження митця, але й абсолютно закритим «герметичним» він теж не був.

У надрах стилю модерн склалися передумови радикальних змін у художній культурі XX ст. Протилежне поєднання двох різних устремлінь – до мовної новизни та асиміляції стилістичних моделей попередніх епох – ці дві складові модерну виявилися джерелом культури XX століття, в основі якої, з одного боку, полілог з іншими епохами, з іншого – експерименти у сфері музичної мови. Модерн – завершальна культура минулого, але водночас у ньому зароджуються нові риси. Підсумовуючи минулі століття, він окреслив перспективи у майбутнє, став провідником до модернізму XX ст.

Чимало аналогій музики С. Рахманінова з модерном наводить у своїх дослідженнях згадана вже І. Скворцова. У творах композитора широко репрезентована одна зі спільних ідей романтизму та модерну, що носить ностальгійний відтінок і наповнює музику митця відчуттям ілюзорності, недосяжності ідеалу, сумом за минулою гармонією.

Головна властивість рахманіновської фактури – полімелодика – є типовим модерновим образом: мерехтливе, з величезною кількістю деталей, переповнене мелодичними чарунками-блискітками, начебто синьо-бузково-фіолетові мазки картин М. Врубеля, єдине, частіше за все тяжіюче до статичності, музичне полотно.

У виконавському аспекті фортепіанна музика С. Рахманінова та стиль епохи модерн відзначаються перебільшеною увагою до агогіки, до численних артикуляційних деталей, а також темповим і динамічним розмаїттям.

У творах композитора уважний слух вловить також інші різноманітні стилізації (графічність мелодизму, імпресіоністичні елементи фактурно-фонічного тематизму), загострений ритм, навіть відгомін джазу. У зрілих та пізніх творах митця з'являються нотки відстороненості. С. Рахманінов першим зробив поворот до того мистецтва, де у XX ст. пізніше широко запанувала полістилістика. Композитор навчився бачити свій власний стиль ніби згори, здалека. В зв'язку з цим, пояснює Г. Ганзбург [4], у грі С. Рахманінова мало передавати палкі почуття. Потрібно вміти водночас розігрувати «театр переживання» і «театр вистави». У композитора людське і надлюдське – рівні одного суб'єкта переживання. До С. Рахманінова, наприклад у П. Чайковського, вони перебували у

конфлікті. У композитора ж переживання емоції відбувається разом із спостереженням за переживанням персонажа.

Фортепіанна музика С. Рахманінова стала важливим, високим етапом у європейському музичному мистецтві також у звукотворчому відношенні. І в цій сфері можна говорити про синтез, розвиток та деякою мірою програмування еволюції піаністичних прийомів.

Взагалі фортепіанні твори композитора – надзвичайно сприятливий ґрунт для вдосконалення піанізму. Свого часу С. Фейнберг радив як найбільше грати С. Рахманінова своєму учню В. Мержанову для відновлення форми, втраченої після війни. Фортепіанна фактура композитора скрізь має характер безпосереднього драматично-палкого або проникливо-ліричного висловлювання. Тому у ній немає усталених однотипних формул. Драматична імпровізаційність породжує різноманітність ритмів, сфер звучання, штрихів. Серед усього багатства цього невичерпної винахідливості письма виявляється спільність підходів із класиками, зокрема, у використанні фігурацій, що потребують активності пальцевих рухів. С. Рахманінов доводить прогресивне надбання фортепіанної школи – взаємодію всіх ділянок ігрового апарату при провідній ролі пальців – до досконалості. Часто його фактура – це ідеальний баланс вільної руки та чутливих пальців.

Від попередників композитор сприймає й основні формули апікатури. Він не займається їх винаходом, проте пошук оптимальних варіантів апікатури завжди знаходився в центрі уваги С. Рахманінова – виконавця та педагога. За свідченням учениці Сергія Васильовича, О. Жуковської [3; 340], встановлення контакту з новим твором починалося в нього саме з вибору апікатури. Вибору, продиктованого найбільшою зручністю та значимістю в художньому відношенні. С. Рахманінов переймає у Ф. Шопена характер використання пальців з огляду на їх індивідуальні особливості. Подібно до видатного польського романтика, С. Рахманінов використовує для забезпечення пріоритетності мелодії 5-ті пальці як опору зовнішньої сторони руки, навантажену її вагою.

Спільність підходів з Ф. Шопеном виявилася у багатьох інших аспектах. Головним чином у мистецтві співу на фортепіано. Краса й наспівність звуку вирізняють мелодичні побудови, що повільно розгортаються, оспівуючи один тон, і ті, що стрімко злітають, мелодичні імпульси ліричного та епічного типів.

«Співаюча» фактура Ф. Шопена значною мірою була породженням його піанізму. С. Рахманінов успадкував та індивідуально втілював закладену видатним романтиком нову фонічну ідею фортепіанної музики. Геніальний піаніст, він видобував з рояля все нові барви. Його піанізм більш вагомий, щільний, породив відповідні – вагоміші, щільніші – форми «співаючої» фактури. Ці пошуки здійснювалися не для зовнішнього ефекту, а для передання великої сили експресії. С. Рахманінов був музикантом великої аудиторії. Його музична мова висловлювалася з повнотою і переконливістю, властивою видатним ораторам. Ще Б. Асаф'єв відзначав «фресково-могутню» гру С. Рахманінова.

За свідченнями сучасників майстра та аналізом грамзаписів його гри можна було подекуди порівняти з оркестровою міццю. У пасажах forte, навіть надзвичайного за силою, гучність ніколи не перевищувала тієї межі, де закінчується соковитість фортепіанного звуку і починається сухе дерев'яне стукотіння. С. Рахманінов досконало володів крайніми градаціями динаміки. У легкому, прозорому, сріблястому pianissimo або напрочуд повному forte кожна нота залишалася виразною, чіткою і точно артикульованою. Сила рук майстра вражала слухачів. Він без будь-яких зовнішніх фізичних зусиль, як це буває у більшості піаністів, вільно перекиривав насичену (з міддю!) гучність оркестру, викрешуючи з рояля справді сталеві акорди.

Різна фактура «рахманіновської партитури» потребує застосування різних прийомів гри. Одні з них нагадують про спільні манери глибокої взаємодії пальців із клавішами, властивої певною мірою і французькому майстру К. Дебюссі. Зміст її влучно передає образна форма: «пальці проростають у клавіатуру на різну глибину: ті, що ведуть найнасиченіші мелодичні лінії, – глибоко в клавіатуру, на рівень коріння великого дерева; менш глибоко лежить коріння куща, і зовсім вже близько до поверхні, – корінці трави».

Помітними були і впливи у сфері піанізму від мистецтва Ф. Ліста. Відома максима видатного угорського композитора-піаніста: «руки повинні більш літати, ніж повзати по клавішам», знаходить у С. Рахманінова безпосереднє практичне застосування. Ф. Ліст, як правило, виконував виразні октави і акорди високо піднятою кистю та «стоячим» 1-м пальцем. Така ж роль 1-х пальців чітко простежувалась у прелюдії С. Рахманінова c-moll op.23 [2; 39–40].

Таким чином, поряд з чутливістю пальців і манерою занурювати їх у клавіші, як у щось досить пружне, відірне, у стилевідповідному звуковидобуванні також доречним буде застосування прийомів, що забезпечують положення рук «у підвішеному стані», їх ніби постійне перебування у повітрі.

Одна з основ звукотворчості музики С. Рахманінова – дзвін знайшов своє втілення у фортепіанних опусах композитора для створення активних, могутніх, патетично схвильованих або радісно тріумфальних тем-образів. Тут використовується ритмо-формула «великого» дзвону, що полягає у динамічному співставленні ударів найнижчих дзвонів з іншими, при рівномірному остинатному ритмі. Тому досить характерною рисою фортепіанної фактури С. Рахманінова є співставлення глибоких басів з акордами і фігураціями середнього і верхнього регістрів. Композитор талановито використовує для виникнення асоціативної аналогії з ударами дзвонів специфічну природу фортепіано – «ударність» цього інструменту.

Вказана фонічна особливість фортепіанної музики С. Рахманінова спонукає згадати про провідну звукову характеристику фортепіанних творів С. Прокоф'єва – «ударність». І хоча «перкусійний» піанізм С. Прокоф'єва живили індивідуальні стильові витоки його творчості, С. Ріхтер в одному зі своїх інтерв'ю обґрунтовано припускає, що творчість цих досить різних велетнів музики ХХ століття має свої стилістичні зв'язки. Зокрема, певна наступність прийомів прокоф'євського піанізму простежується в зв'язку з етюдами-картинами С. Рахманінова.

Творчий принцип композитора, в основі якого переважно було прагнення фортепіанного «співу», цілком знаходить своє втілення у фортепіанній музиці і грі митця. Та все ж майстерність видатного концертуючого піаніста століття і композитора, який створив світові шедеври для улюбленого інструменту, виявилася справжнім місточком (хоч і не надто помітним із першого погляду) між усталеними традиціями у фортепіанному мистецтві та новаторськими, експериментальними пошуками сучасників і наступників С. Рахманінова.

Список використаної літератури

1. *Бобровский В.* О музыкальном мышлении Рахманинова / В. Бобровский // Советская музыка. – 1985. – № 7. – С. 88–92.
2. *Вартанов С.* Рука, повинующаяся интеллекту / С. Вартанов // Музыкальная академия. – 2008. – № 4. – С. 37–45.
3. *Воспоминания о Рахманинове* : в 2 т. // ГЦММК им. М. И. Глинки. – Изд. 4-е. – М., 1973. – Т. 2. – С. 340.
4. *Ганзбург Г.* Стилевой кризис Рахманинова : сущность и последствия / Г. Ганзбург // Музыкальная академия. – 2003. – № 3. – С. 171–173.
5. *Гнилов Б.* Два великих до-минорных концерта: Бетховен и Рахманинов / Б. Гнилов // Музыкальная академия. – 2005. – № 4. – С. 182–188.
6. *Рощенко Е. Г.* Романтическое в «именных» вариациях С. Рахманинова / Е. Г. Рощенко // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. ОДМА ім. А. В. Нежджнної. – О. : Друк, 2004. – Вип.4. – С. 137–146.
7. *Русская музыкальная литература.* Вып. IV. Изд 5. Общ. ред. М. Михайлова и Э. Фрид. – Л. : Музыка, 1982. – С. 181–240.
8. *Скворцова И.* «...Если вы хотите меня знать, то слушайте мою музыку» / И. Скворцова // Музыкальная жизнь. – 2013. – № 4. – С. 28–29.

Резюме

Стаття присвячена проблемі еволюції метатексту фортепіанної музики в аспекті розвитку піанізму. Вплив традицій та індивідуальних композиторських знахідок на формування стилю піанізму простежується на прикладі фортепіанної творчості С. Рахманінова.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, інтертекстуальність, метатекст, фортепіанно-виконавський стиль, еволюція піанізму.

Summary

Tarchynska Y. The metatext of the piano music and the individual style of the composer and pianist (on the example of works of Rachmaninoff)

Piano art, like many other types of work, to a certain extent inherent intertextuality. It is often a major aplikaturnyh formulas, common textural solutions. Shire can only speak of metatext «piano score» provides links in the evolution of musical language heritage of outstanding composers at genres, techniques, thinking in the nature Piano implementation figurative semantic text elements.

All elements of a certain musical style are interrelated and conditioned thinking first artist. For individual creative features composer significantly affects the cultural environment era, major music and in general artistic direction.

The article deals with the problem of evolution meta piano music in terms of pianism. The influence of traditions and individual composers findings on the formation of piano style seen on the example of piano works of Rachmaninov, particularly emphasized the importance of fingers feeling performer in the development of piano technique.

Thus, along with the sensitivity of the fingers and immerse them in the manner of keys as something of sufficiently elastic, vidpirne in stylevidpovidnomu of sound also appropriate to use methods that ensure the provision of hands «in limbo», as though their permanent stay in the air.

One of the foundations zvukotvorchoosti music by Rachmaninov - bell embodied in the piano opuses of the composer to create active, powerful, pathetically excited or joyful themes triumphal images. It is used rhythm-formula «great» bell, which is the lowest dynamic comparison beats bells with others, at uniform ostynatnomu rhythm. So rather characteristic of Rachmaninov piano texture mapping is a deep bass with chords figuration and the middle and upper registers. Music for the emergence of talented uses associative analogy with blows bells specific nature piano – «udarnist» of the instrument.

Displayed fonichna feature piano music of Rachmaninov encouraged to mention the leading characteristic sound of piano works by Prokofiev – «udarnist». And although the «PERCUSSION» pianism Prokofiev fed individual stylistic origins of his work, S. Richter in an interview reasonably assumed that these very different creative giants of the twentieth century music has stylistic connections. In particular, a certain continuity of Prokofiev's piano techniques seen in connection with the sketches, paintings Rachmaninov.

The creative principle of the composer. which was based mostly was to the piano «sing», it finds its expression in music and piano playing artist. Still outstanding craftsmanship century concert pianist and composer who created masterpieces for the favorite tool was a real bridge (though not too noticeable at first sight) between the established traditions of piano art and innovative, experimental searches contemporaries and successors Rachmaninov.

Key words: piano art, intertextuality, metatext, piano-performing style, evolution piano. Rachmaninov, Prokofiev, music interpretation, evolution, creative composer, piano works.

Аннотация

Тарчинская Ю. Метатекст фортепианной музыки и индивидуальный стиль композитора-пианиста (на примере творчества С. Рахманинова)

Статья посвящена проблеме эволюции метатекста фортепианной музыки в аспекте развития пианизма. Влияние традиций и индивидуальных композиторских находок на формирование стиля пианизма прослеживается на примере фортепианного творчества С.Рахманинова.

Ключевые слова: фортепианное искусство, интертекстуальность, метатекст, фортепианно-исполнительский стиль, эволюция пианизма.

Надійшла до редакції 13.10.2014 р.

УДК [070.447:78. 072](477)

О.В. Білозерова

СТРУКТУРА АРГУМЕНТАЦІЇ МУЗИЧНО-КРИТИЧНОГО ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ РЕЦЕНЗІЙ Ю. ЧЕКАНА ТА Ю. БЕНТІ)

Базовим жанром музичної критики є рецензія (від лат. *recensio* – судження, розгляд, обслідування) [2; 87]. Об'єктом рецензії може бути твір, концерт, книга й т. п. У ній подано аналіз, інтерпретацію та оцінку одного явища та міститься детальна інформація стосовно розглядуваного об'єкту. Діапазон аналітичності рецензії є досить широким: вона може бути схожою на анотацію, а може дорівнювати великій статті. Важливим компонентом рецензії є інтерпретація: критик висловлює своє розуміння твору – його змісту, образності, пропонує тлумачення авторського задуму (або – залежно від об'єкта критики – режисерського вирішення, виконавського трактування) [2; 87-88]. Інтерпретація разом з аналізом є передумовою оціночного судження.

Рецензія виконує низку функцій: аксіологічну, пізнавальну, просвітницько-виховну, комунікативну, при цьому домінуючою і визначальною для жанру є аксіологічна [2; 87].