

Мистецтвознавство

УДК 78.03 (78)
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147391>

Андросова Дарія Володимирівна
доктор мистецтвознавства, професор,
професор Одеської національної музичної
академії імені А.В.Нежданової
ORCID 0000-0002-5951-8416
dashaelena@gmail.com

СИМВОЛІСТСЬКІ-ВЕРИСТСЬКІ АСПЕКТИ ВИРАЗНОСТІ ПІАНІЗМУ С. РАХМАНІНОВА

Метою роботи є акцентуація стильових символістських, веристських ракурсів піаністики С. Рахманінова, які не визначали до цього часу базових стильових вимірів спадку великого піаніста. **Методологічною основою** роботи є культурологічний зріз музикознавчого інтонаційно-тематичного аналізу школи Б. Асаф'єва в Україні, в якому окреме місце займає історико-стильовий компаратив і герменевтичний ракурс останнього в розвиток ідей Б.Яворського. **Наукова новизна** детермінована оригінальністю підходу від стильової розбіжності виразності композицій і гри Рахманінова (в розвиток концепцій М. Блінової і О. Маркової), що надає першості у висновках відносно інструментально-піаністичного втілення веристського стильового комплексу, відносно рис символістського фортепіанного звучання, що успадковувало отриману у вихованця школи Дж. Фільда М. Зверева шопенівську «польотну» піаністичну техніку тощо. **Висновки.** Рахманінов-піаніст демонструє певну виразну автономію щодо рахманінівського ж композиційного стильового виявлення, оскільки в самій манері надшвидкої гри, користуванні гри «на другій клавіатурі», тобто з припіднятою кистю, уникнення театральності «розставлених» контрастів forte – piano, обережне користування педаллю тощо, впізнані риси техніки «легких» фортепіано, невідривних від шопенізму, усвідомлюваного і культивованого С. Рахманіновим, співвідносного із символістським фортепіанним стилем гри О. Скрябіна, також вихованця М. Зверева. Елементи «барокової» темпо-динаміки, що мають місце саме у піаністичній палітрі майстра і втілюють *примитивістські* показники стильових переваг Рахманінова-піаніста, співвідносні з веристськими уподобаннями даного автора, засвідченими в оперній сфері його «малими» композиціями, але ті, що мають проєкцію в інструментальні здобутки – інструментальні ж фортепіанні твори Е. Гранадоса тощо.

Ключові слова: символізм; веризм; музична виразність; стиль у музиці; піаністичний стиль гри; «легкі» і «оркестральні» фортепіано.

Андросова Дарія Володимирівна, доктор мистецтвознавства, професор Одеської національної музичної академії імені А.В.Нежданової

Символістские-веристские аспекты выразительности пианизма С. Рахманинова

Целью работы является акцентуация стиливых символистских, веристских ракурсов пианистики С.Рахманинова, которые не определяли до сего времени базовых стиливых измерений наследия великого пианиста. **Методологической основой** работы является культурологический срез музыковедческого интонационно-тематического анализа школы Б. Асафьева в Украине, в котором специальное место занимает историко-стилевой компаратив и герменевтический ракурс последнего в развитие идей Б.Яворского. **Научная новизна** детерминирована оригинальностью подхода от стиливого несопадения выразительности композиций и игры Рахманинова (в развитие концепций М.Блиновой и Е.Марковой), что придает первенство в выводах относительно инструментально-пианистического воплощения веристского стиливого комплекса, относительно черт символистского фортепианного звучания, которое унаследовало полученную у воспитанника школы Дж.Фильда Н.Зверева шопеновскую «полетную» пианистическую технику и др. **Выводы.** Рахманинов-пианист демонстрирует определенную выразительную автономию относительно рахманиновского же композиционного стиливого явления, поскольку в самой манере сверхбыстрой игры, в пользовании игрой «на второй клавиатуре», то есть с приподнятой кистью, избегание театральности «расставленных» контрастов forte – piano, осторожное употребление педали и др. узнаваемы черты техники «легких» фортепиано, неотрывных от шопенизма, осознаваемого и культивированного С. Рахманиновым, соотносительного с символистским фортепианным стилем игры А. Скрябина, также воспитанника Н. Зверева. Элементы «барочной» темпо-динамики, которые имеют место именно в пианистической палитре мастера и воплощают *примитивистские* показатели стиливых предпочтений Рахманинова-пианиста, соотносительны с веристскими выборами данного автора, удостоверенными в оперной сфере его «малыми» композициями, но имеющими проєкцию в инструментальные структуры – инструментальные же фортепианные произведения Э. Гранадоса и др.

Ключевые слова: символизм; веризм; музыкальная выразительность; стиль в музыке; пианистический стиль игры; «легкие» и «оркестральные» фортепиано.

Androsova Daria, Doctor of Study of Art, Professor of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Symbolism-verism aspects of expressiveness to piano play of S. Rachmaninov

Purpose of the article is accentuation of style symbolism, verism foreshortening piano art of Rachmaninov, which did not define heretofore of the base style measurements to the heritage of the great pianist. **The methodology** of the work is culturology cut musicology intonation-thematic analysis of the school B. Asafiev in Ukraine, in which special place occupies the historian-style comparison and hermeneutics foreshortening last in development of ideas to B.Yavorsky. **Scientific novelty** by deterministic originality of the approach from style non-coincidence of expressiveness in composition and plays of Rachmaninov (in development concept of M.Blinova and E.Markova that will add the championship in conclusion comparatively of the instrumental-piano art entailment of the verism style complex, comparatively devil of symbolism piano sounding, which has inherited got beside pupil of J.Field schools N.Zverev in character of Chopin "flight" piano technology and others. Conclusions. Rachmaninov-pianist demonstrates the certain expressive autonomy comparatively of the Rachmaninov composition style discovery since in most manner of over-rapid plays, in use by play "on the second keyboard" i.e. with elated hand, avoiding theatrical "placed" contrasts fortepiano, careful use to treadles and others - here we shall hear line of the technology "light" pianoforte, which close Chopin, realized and cultivated by S. Rachmaninov symbolism piano style of the play A.Skrjabin, also alumnus N.Zverev. Elements of "baroque" rate-speakers, which exist exactly in piano palette of the master and personify to primitivism factors of style preferences to Rachmaninoff-pianist correlative with verism choice given the author, certified in operatic sphere his "small" composition, but having projection in instrumental structures - as in instrumental piano works of E.Granados and others.

Key words: symbolism; verism; music; the style of music; pianistic style of play; "light" and "orchestral" pianos.

Актуальність теми дослідження визначена генієм Рахманінова-піаніста, вивчення спадщини якого в його відносній автономії стосовно композиторської творчості тільки починається. І все ж специфіка піаністської майстерності Рахманінова опосередковано розглядається в монографії В. Брянцевої [6], відтворює спеціальну розробку в публікаціях Н. Кашкадамової [7, 56-73], виокремлюється в навчальній та довідковій літературі [8]. Однак розробки проблем творчого мислення [5] стимулює усвідомлення самостійності шляху композитора та виконавця, представлених у тому числі, в одній особі, як і у Рахманінова, стало одним з провідних питань в монографії автора даної статті [1].

Метою статті є акцентуація стильових символістських, веристських ракурсів піаністики Рахманінова, які не визначали до цього часу базових стильових вимірів спадку великого піаніста. Методологічною основою роботи є культурологічний зріз музикознавчого інтонаційно-тематичного аналізу школи Б. Асаф'єва [2] в Україні [1; 13], в якому спеціальне місце обіймає історико-стильовий компаратив і герменевтичний ракурс останнього в розвиток ідей Б. Яворського [4; 10].

Виклад основного матеріалу. С. В. Рахманінов, композитор-піаніст, що визначився установкою на фортепіанне мистецтво як основу реалізації авторських задумів, був сучасником та співдружним зі О.Скрябіним, але оголошений його стильовим антиподом. Їх протиставляли за належністю до традиціоналізму першого й до модерну другого. При цьому виділялося оркестральне трактування фортепіано у Рахманінова, успадковане від російського «лістіанства» А. Рубінштейна й купкістів і те, що означило *симфонічний* ухил його базисних жанрових спрямувань – у паралель до симфонічних переваг самого Ліста та його сучасників.

У той же час, усвідомлення С. Рахманіновим своєї приналежності до російської композиторської *московської* школи, з якою його зв'язувала *глибока релігійність*, – визначила істотність для нього всієї сукупності породжень європейської й вітчизняної культури. А в її ряді символістські відкриття Срібного століття утворили особливої важливості сторінку творчої біографії майстра – і *рахманінівської піаністики особливо*. Виділяємо самозначимість церковно-духовних творів композитора, у принципах вираження яких Рахманінов був послідовним як *стилю російської духовної* традиції, що не підлягала авторському корегуванню й не допускає індивідуалістського авторського втручання.

С. Рахманінов творив в епоху на зламі ХІХ – ХХ сторіччя, коли у світовому мистецтві й у російському зокрема, особливого значення набувала опора на релігійні принципи мислення. І одночасно сформувався стійкий інтерес до філософії й мистецтва Сходу, в яких поєднання з релігійними установками створила дещо відмінне від суто світського спрямування європейського мистецтва другої половини ХVІІІ – ХІХ століть. У роботі Лю Сімей мають місце множинні вказівки на зв'язок романсової вокальної спадщини композитора із творчістю його сучасників поетів-символістів, а через них з ідеями-образами мистецтва Сходу [12].

Символізм мислення Рахманінова усвідомлюється в контексті прийняття ним такого авторського символу як дзвонність, що стала російським національним знаком від М. Глінки, увійшла у практику звучань у М. Мусоргського і зайняла всеосяжне положення в О. Скрябіна. Символіку дзвонності Рахманінов узагальнив у кантаті-поемі «Дзвони» на тексти Е. По в перекладі *символіста* К. Бальмонта, залишивши місце позазображальному релігійно-знаковому наповненню цього образу, що поглинав сукупно тематичні прояви його музики, спрямованої на оспівування Високого. Настирливе звернення обіг С. Рахманінова до поетів-символістів у романсах, у програмних характеристиках в ораторіальних і симфонічних творах («Острів мертвих» за А. Бьоклінім), нарешті, весь стиль життя мандрівного артиста збігався із планетарно-всесвітньою розумовою установкою представників «символізму як світорозуміння» (за А. Белімі [3]), що співвідносився із всесвітністю скрябінівських пошуків.

Сучасні відомості про ґенезу російського дзвона, що настільки безпосередньо спрямовував виразні засоби творів Рахманінова і його гри, вказують на загальнохристиянський виток цього культурного феномена: з джерел західної старохристиянської традиції. З початку ХХІ сторіччя розробки що-

до кельтських впливів на європейську культуру вивели на дещо несподіване щодо трактування джерел російської дзвонності: «...З Ірландії занесені на Русь дзвони (у Візантії їх не знали). А на північно-західній Русі у величезному обсязі збереглися надгробні хрести, аналог яким знаходиться тільки в Ірландії...» [14, 145].

Так виявився в «рахманінівській дзвонності» християнський універсалізм, що залишається й стильовим знаком авторської позиції належності до російської школи, але обертається розширювальним змістом «дзвонності», охоплюючи універсально-християнською квалітивністю, що зафіксована ще К. Дебюссі й багатьма представниками французької школи в пам'ять про історично значиме «давньозахідне» Православ'я IV–XIII ст. Вказані посилення виявляють той універсалізуючий релігійний символізм Рахманінова, що асоційований був зі Скрябіним, тоді як дзвонність першого зв'язувалася, на зразок дзвонності М. Глинки, винятково з «російським духом» його музики.

У піаністичному переломленні показова особливого роду рівність гри Рахманінова, що минає емоційно значимі зупинки. Традиційний підхід в естетиці орієнтував на базисність *драматичного*, тобто світського, художньо самодостатнього аспекту в музичній виразності. Тому автор монографії В. Брянцева в ряду чеснот музики Рахманінова відзначала: «...У своїх кращих мелодійних темах й їхній *інтенсивній розробці* (курсив - Д.А.) Рахманінов *драматизував* корінні властивості стародавніх російських наспівів» [6, 622].

Однак аж ніяк не драматизм становить головне достоїнство творів Рахманінова, головне його піаністичного вияву. Відомо, що у значенні кількості Рахманінов-піаніст був безпосереднім спадкоємцем Ф. Шопена. В. Брянцева вказує на симптоматичні пропорції виконавської активності піаніста-композитора: «Усього Рахманінов привселюдно виконав більше 400 фортепіанних творів п'ятдесятьох із зайвим композиторів... У кількісному відношенні тут на першому місці власні твори... Майже стільки ж місця займає Шопен» [6, 610].

Відоме знамените виконання Рахманіновим Другої сонати Шопена – суворе, що вносить дзвонну моторику у звучання вступної теми до I частини й те, що «знімає» емоційно-мовленнєві акцентуації в поданні головної партії першого Allegro. Рахманінов не схильний загострювати повільну траурність – моторний тонус подаваних музичних подій переважає над картинністю презентації окремих образів. У Рахманінова як ні в кого рівно звучить «етюдність» фіналу Сонати Шопена, в якому є Таємниця, але це аж ніяк не картинне «могильне видіння», яке схильні чути театралізовано налаштовані прихильники літературної програмності в музиці. З. Лісса підкреслювала протосимволістські віхи мислення в Шопена, його виражений «протоскрябінзм» [15, 342-348], невіддільний від високої абстракції й той що минає буттєву картинність - Рахманінов-піаніст явно настроєний був чути *цей* – просимволістський – зріз шопенівської творчості.

У виконанні власних творів Рахманінов виявляє деякі риси, спільні з тим, що спостерігається в записах Скрябіним своєї гри: навантаження ритмічною нерівністю, причому, аж ніяк не мовленнєво-емоційного змісту, але спрямованої на «польотну» корекцію авторського тексту. У роботі О. Маркової, що приділяє увагу порівнянню стилістики Рахманінова-композитора й Рахманінов-піаніста, відзначається «експресивно-мовленнєва монологічність» його виконавського висловлення [13, 73]. І із цим можна погодитися, але тільки в корекції цієї «мовленнєвої експресивності» у її надпредметному надбуттєвому переломленні. Цитований автор жорстко розділяє ритмо-фактуру Рахманінов-композитора й Рахманінова-піаніста: «...експресивно-мовленнєва монологічність визначає характер виконавського мистецтва Рахманінова, тоді як об'єктивована 'дзвонність' і тверда ритмічна заданість характеризують неповторні риси Рахманінова-композитора» [13, 73].

Широко відомим є запис виконання Рахманіновим своєї Прелюдії *cis-moll* op.3, у якій ритмо-темпові ознаки відрізняються принциповою нерівністю подання, тоді як нотний текст фіксує «дзвонуву» мірність «розгойдувань». Ця тенденція виконавського прочитання своїх творів співвідносна з методом «пунктиризації» мелодії Скрябіна-піаніста. Причому, помітна тенденція прискорення темпу при підвищенні динаміки й, навпаки, уповільнення темпового показника при тихій грі. А це вже ознаки барочної динамічної піраміди [9] у грі Рахманінова вражають розбіжністю з нормативами класики-романтизму, що не допускали таких темпових коливань при зміні динамічних рівнів звучання. І в грі Рахманіновим не своїх творів зовсім не спостерігається ця барочна вольність.

Саме піанізм Рахманінова і згадана автор монографії В.Брянцева, і автор нарису у виданні «Музика XX століття» Ю. Келдиш [8, 45-72] безпосередньо співвідносять із композиторською творчістю. Але й приклад Шопена, що грав на «легких» фортепіано й запам'ятався сучасникам (див. п'єсу «Шопен» в «Карнавалі» Шумана) в образі ліричного Ноктюрна, не настільки вже й характерного для спадщини великого польського музиканта жанру, і того, що тяжів у композиторській творчості до монументальності й драматизму, що схвалював «атлетичне» виконання Лістом окремих його творів, - вказував на істотну розбіжність композиторського й виконавського стилів у межах єдиної творчої особистості.

Рахманінов усвідомлював цю «спрямованість на Ліста» у Шопена-композитора, що визначило, у цілому, тип гри Рахманінова-шопеніста, щоправда, який ніколи не дозволяв собі гри на опущеній кисті, те, що піаністи називають «з м'ясом». Кисть у Рахманінова «по-салонному» трохи піднята, виключаючи ударні контрасти і кантіленну «в'язкість» виконання. Рахманінов надзвичайно обережний у пе-

далізації – школа М. Зверева, що було вихователем і О. Зілоті, у класі якого Рахманінов закінчив Московську консерваторію, чітко вела по шляху «торкань салонності» при всій спрямованості на зв'язок зі спадщиною А. Рубінштейна-піаніста. У зазначеному контексті закономірним виступає шопенізм Рахманінова-композитора, що продемонстровано ним у Варіаціях для фортепіано на тему Шопена, у Другому фортепіанному концерті, тональність і мелодія вихідної теми якого пов'язана із Прелюдією № 20 c-moll Ф. Шопена.

У зв'язку зі сказаним про розрізнення стильових установок Рахманінова - композитора й піаніста - наводимо слова аналізів-спостережень дослідника:

“Рахманінов-виконавець істотно відрізняється від Рахманінова-композитора. Вокально-мелодійна жанрова орієнтація композитора ставить його в лінію прямої наступності відносно П. Чайковського, відносно тенденції веризму ... см. про це матеріали робіт Лю Бінцяна [11, 8-10], Лю Сімей [12, 7-8, - Д.А.] тощо.

Рахманінов-піаніст *спирається на інструменталізм мислення Ф. Шопена й “шопеніста” О. Скрябіна*, які для нього представляли “форпост актуальності” і осередок індивідуально-стилістичного трактування... [6, 72-73]. Зв'язок Рахманінова із салонною традицією виявляється *саме в його виконавській творчості*, яка складає самостійний прояв його мистецтва. Особливу сторінку являє, як відзначалося вище, *виконавський фортепіанний стиль Рахманінова*, що не знайшов відбиття й оцінки в музикознавчій літературі. Мова йде про усно, від педагога до учня передаваному знанні про прийоми гри пасажів рахманінівських творів: те, що строго заборонено у класиків і, у принципі, неприпустимо й у грі творів Шопена-Ліста – прискорення при *crescendo*, уповільнення в *diminuendo* – є *зовсім органічним в межах рахманінівського піанізму*.

Вказаний прийом гри утворився в *стилізації дилетантизму*, що співвідносне з *примітивістськими* моментами вираження в Рахманінова, які склалися в умовах Московського модерну, у тому числі в його символістсько-примітивістських проявах. Але, головне, цей прийом, що визначає *живе звучання творів Рахманінова* – погоджується з барочною «динамічною пірамідою», відзначеної вище, що залишалася стійкою традицією салонних виступів, натхненних співочою практикою ранньоромантичної епохи, що успадковувала прийоми бароко.

Дані установки Рахманінова-піаніста виявляються у творах, що безпосередньо виростили з його піаністичної практики. Такими є «Етюд-картини» Рахманінова, що безумовно успадковували шопенівські Етюди, у яких по-шопенівськи вирішена установка на один прийом-образ, тоді як *непрограмна картинність* цих композицій створює *символістську відокремленість від програмності* (порівн. із Прелюдіями Дебюссі, програма до яких дана у вигляді «коментаря» *наприкінці п'єси*).

Просимволістські моменти у творчій роботі Рахманінова, у тому числі в її виконавському прояві, підтримувалися звертанням майстра в оперній творчості до *веризму*, для якого органічними є виявлення примітивістських показників. Однак «гучний натиск» у веристів зовні протистоїть культурі «півтонів» у символістів, хоча збіг у часі розквіту цих напрямків наприкінці ХІХ – початку ХХ століття свідчить про спільність епохальної парадигми в музичному її переломленні. Творчість Рахманінова в цілому чудово демонструє «зближеність» веристського й символістського підходів, оскільки і той, і інший яскраво виявляються в його *вокальній творчості*: веристські риси – в операх, символістські – у романсах, в основному написаних на вірші поетів цього напрямку.

І те, й інше реалізується в багатстві рахманінівського *мелодизму*, що підхоплюється його інструментальними творами. А це дає нам ключ до розуміння його фортепіанних здобутків, у тому числі і тих, що пов'язуються прямо із символізмом (див. матеріали про № 2 з Дев'яти Етюдів-Картин ор. 39, назва якої «Море й чайки» вказує на зв'язок з ідеєю «Острова мертвих» А. Бюкліна) [6, 481-482]. Символістським виявляється сам жанровий принцип «незображальної картинності» Етюдів-картин Рахманінова, у яких апеляція до «картинного» бачення сполучена з уникненням програмного опису, природного в «музичних картинах» романтиків-реалістів ХІХ сторіччя типу п'єс «Років мандрівок» Ф. Ліста.

Узагальнюючи сказане, відзначимо наступні риси фортепіанної спадщини Рахманінова у зв'язку з його піаністичною виконавською діяльністю:

1) неоднозначність, згідно законів творчої психології, співвідношення стилю композитора й стилю виконавця в єдності його особистості;

2) наявність символістських-веристських тенденцій у виконавстві Рахманінова, моменти вільної декламаційності, особливо при грі власних творів, тоді як нотні ремарки, рясні і точні, не дають відомостей про названу декламаційність, особливо що стосується «пунктиризації»;

3) символістський-неоромантичний тону композицій Рахманінова, композиторської стилістики його в цілому, що тяжіє до тем-символів типу *dies irae* або до тем-знаків, тем-емблем, як це чітко зафіксовано в жанрі “варіації на тему...” або фактично має місце (“варіації на Прелюдію Шопена” у Другому фортепіанному концерті й ін.);

4) шопенізм Рахманінова, що об'єктивно містить протосимволістські показники через «протосимволізм Шопена» (див. роботу З. Лісси про “генезу Прометеева акорду Скрябіна” в музиці Шопена [15, 279]), який визначає основний жанровий розклад і у творчості російського композитора в цілому (фортепіанні й романсово-пісенні опуси переважають), і основні жанри його фортепіанних творів (Прелюдії, Етюди, Сонати, Концерти);

5) розгляд записів виконань Рахманіновим його власних творів, у порівнянні з іншими майстрами, що до них зверталися, показує, що в його грі *домінували більш швидкі темпи*, чим в інших віртуозів, у цілому, його гра ніколи не демонструвала атлетичної ваги звуковиявлення, демонструючи *салонну генезу* його піаністичної виучки у М. Зверева, *того ж педагога, що виховав і Скрябіна*.

Звертаємо увагу на повторення в співвідношенні Скрябін – Рахманінов історичної опозиції Шопен – Ліст, з яких Скрябін і Шопен представляли у фортепіанній грі, переважно, свої твори, тоді як Рахманінов і Ліст охоче зверталися до творчості своїх сучасників і потенційних суперників. Даний історичний фактаж для нас важливий тим, що академічно визнана рахманінівська симфонічність у фортепіанному мистецтві живилася, у тому числі, салонною *одноманітністю славліності* у вираженні, що може бути продемонстровано аналізом такого відомого твору, у тому числі в його власному виконанні, як Третій концерт Рахманінова.

До речі, охоплення символістською стильовою якістю творчості була від початку помічена - див. докори Рахманінову за «декаденство», синонімізоване із символізмом, які знаходимо у зв'язку з Першою симфонією. Це обставину спеціально коментувала В. Брянцева: «...Рахманінова за його симфонію чи ледве не першим з російських композиторів спробували зарахувати в декаденти, яких у музиці до тої пори вбачали головним чином на Заході, у Росії ж лише в сфері літератури й живопису...» [6, 255].

Згодом Рахманінова як «романтика й реаліста» було прийнято протиставляти «романтикові й символістові» О. Скрябіну. Однак обох впливовий критик В. Каратигін співвідносив за загальною якістю «патетизму» (цит. за статтю Ю. Келдиша [8, 48]).

Так чи інакше Рахманінов сформувався як художник у Москві, в епіцентрі становлення так званого Московського модерну, у живописі насамперед (М. Врубель, В. Борисов-Мусатов), що, безумовно, вплинуло на композитора й піаніста. Це демонструють і Другий, Третій фортепіанні концерти, які композитор написав в 1901 і 1909 роках, у контексті успіхів сформованого скрябінівського символізму. Так, В. Брянцева відзначила щодо Другого концерту те, що при збігу цілого ряду показників з музикою Першого фортепіанного концерту Чайковського, у Рахманінова *відсутні ліричні й лірико-драматичні образи «індивідуально-психологічного плану»* [6, с. 280-281]. І в руслі прийнятого розуміння тяги до надіндивідуального у Рахманінова, автор монографії підкреслила, що тут відсутні в І частині каденції, а соліст майже увесь час грає з оркестром (це ж з деяким відтінком засудження відзначив у свій час і С. Танєєв) [6, 281].

Об'єктивно лірика Рахманінова проникнута тією славліністю, що піднята над емоційно-буттєвими проявами – і особливо це наочно позначилося в його виконавській манері, у якій «сухувато»-стримано (салонний штрих!) подаються відповідні фрагменти його музики. Найбільш наочно ці риси ліризму Рахманінова виявляється в його Концертах, у їх виконанні автором. І зазначені штрихи свідчать про «незмагальну» природу жанрового трактування концертних творів. «Дзвонність», складова вихідної й заключної «точок» розвитку Другого концерту, поза всякими сумнівами, *виводять на зв'язок із церковністю* як провідного образу творів, тобто в явному спадкуванні *concerto da chiesa* за змістом і «облігатного» концерту за структурою.

І ще: символістський потенціал *дзвонності* Рахманінова чудово засвоїла сучасна піаністка Д.Томшич, що презентує слов'янський Південь Європи. Виділення нею у дзвонних басових «гойданнях» на початку Концерта синкопованості за рахунок підкреслення низького тону на другій довгості створює особливого роду *гіпертрофію багатирства*, що перетворює у фовістському ракурсі духовну символіку фактурного рішення композитора.

Наукова новизна детермінована оригінальністю підходу від стильового неспівпаданню виразності композицій і гри Рахманінова (в розвиток концепцій М.Блінової і О.Маркової) [5; 13], що надає першості у висновках відносно інструментально-піаністичного втілення веристського стильового комплексу, відносно рис символістського фортепіанного звучання, що успадковувало отриману у вихованця школи Дж.Фільда М.Зверева шопенівську «польотну» піаністичну техніку та ін.

Висновки. Рахманінов-піаніст демонструє певну виразну автономію щодо рахманінівського ж композиційного стильового виявлення, оскільки в самій манері надшвидкої гри, користуванні гри «на другій клавіатурі», тобто з припіднятою рукою, уникнення театральних «розставлених» контрастів forte - piano, обережне користування педаллю та ін. впізнані риси техніки «легких» фортепіано, невідривних від шопенізму, усвідомлюваного і культивованого С.Рахманіновим, співвідносного із символістським фортепіанним стилем гри О.Скрябіна, також вихованця М.Зверева. Елементи «барокової» темпо-динаміки, що мають місце саме у піаністичній палітрі майстра і втілюють *примітивістські* показники стильових переваг Рахманінова-піаніста, співвідносні з веристськими уподобаннями даного автора, засвідченими в оперній сфері його «малими» композиціями, але ті, що мають проєкцію в інструментальні здобутки – (див. інструментальні ж фортепіанні твори Е.Гранадоса та ін.)

Література

1. Андросова Д.В. Символізм и поликлавірность в фортепианном исполнительстве XX в. : монографія. Одеса, Астропринт, 2014. 400 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград: Музыка, 1971. 379 с.

3. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 336 с.
4. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном кла-вире». Москва: Классика-XXI, 2005. 372 с.
5. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Ленинград, 1974. 144 с.
6. Брянцева В. С.В. Рахманинов. – Москва: Сов. композитор, 1976. 645 с.
7. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві ХХ сторіччя: підручник. Львів: КІНПАТРИ ЛТД, 2014. 344 с. іл.
8. Келдыш Ю. Рахманинов *Музыка XX века. Очерки в двух частях. Часть первая 1890-1917. Книга вторая*. Ред. Д.В. Житомирский. Москва: Музыка, 1976. С. 45-72.
9. Круглова Е. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство (на примере сочинений Г.Ф. Генделя): автореф. дис. ... канд. искус. 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2007. 48 с.
10. Куземина Л. Исполнительская эстетика Б. Яворского. Москва: Композитор, 2000. 111 с.
11. Лю Бинцян Музыкально-исторические типологии в искусстве Китая и Европы. Одесса: Астропринт, 2011. 212 с.
12. Лю Сімей. Культура символізму та її виявлення в музиці П. Чайковського, С. Рахманінова, Дж. Пуччіні: автореф. дис. канд. мист. Одеса, 2006. 15 с.
13. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев: Музична Україна, 1990. 182 с.
14. Перевезенцев С. Россия. Великая судьба. Москва: Белый город, 2006. 704 с.
15. Lissa Z. *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*. Kraków: PWM, 1970. 510 s.

References

1. Androscova D.V. (2014). Symbolism and polyclaviering in piano performance art XX c. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
2. Asafiev B. (1971). Music form as process. Moscow-Leningrad: Muzyka [in Russian].
3. Belyi A. (1994). Symbolism as conception. Moscow: Respublika [in Russian].
4. Berchenko R. (2005). In quest of lost sense. Boleslav Yavorskiy about "Wolte Temperierte Klavier". Moscow: Klassika-XXI [in Russian].
5. Blinova M. (1974). Music creative pover and regularities to high nervious activity. Leningrad. [in Russian].
6. Brianceva V. (1976). S.V. Rahmaninov. Moscow, Sov. kompozitor [in Russian].
7. Kashkadamova N. (2014). Performance interpretation in piano art XX century: textbook. Lviv, KINPATRI LTD. [in Ukrainian].
8. Keldysh Yu. (1976). Rahmaninov. *Music XX century. The Essays in two parts. A Part first 1890-1917. The Book second. D.V.Zhytomirskiy (Ed.)*. Moscow: Muzyka. 45-72 [in Russian].
9. Kruglova E. (2007). Traditions of baroque vocal art and modern performance turns (on example of the compositions G.F.Hendel). Extended abstract of candidate's thesis. Rostov-na-Donu [in Russian].
10. Kuzemina L.(2000). Performance aesthetics of B. Yavorskiy. Moscow: Kompozitor [in Russian].
11. Lu Bingcjang (2011). Music-history typologys in art China and Evropy. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
12. Lu Simei (2006). The cultura of symbolism and and her manifestation in music of P. Chaikovskij, S. Rahmaninov, J. Puccini. Extended abstract of candidate's thesis. Одеса [in Ukrainian].
13. Markova E. (1990). Intonation sense of music art. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
14. Perevezencev S. (2006). Russian. Great fate. Moscow: Belyi gorod [in Russian].
15. Lissa Z. (1970). *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*. Kraków, PWM. [in Polska].

Стаття надійшла до редакції 05.08.2018 р.