

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78.03+78.07

Д. Андросова

САЛОННА ТРАДИЦІЯ В ФОРМИРОВАНИИ КЛАВИРНОГО СИМВОЛІЗМА ПІАНИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА С. РАХМАНИНОВА — ИСПОЛНИТЕЛЯ И КОМПОЗИТОРА

В статье выделена пианистическая позиция С. Рахманинова как тенденция «клавиризации» фортепиано, что роднит его с А. Скрябиным и учителем обоих Н. Зверевым, — в соответствии с «духом времени» установки на модерн в искусстве и в мыслительных операциях в целом. Систематизированы материалы по исполнительским прочтениям Рахманиновым собственных сочинений и композиций других авторов в направленности на модернистский принцип мышления. Также выделены в композиторской позиции Рахманинова соответствующие стилевые установки в поддержку пианизма модерна.

***Ключевые слова:** салонная традиция, символизм, фортепианный стиль, исполнитель, композитор.*

Актуальность заявленной темы определена «неосимволистским» [10, с. 99–134] видением современного искусства, в котором наблюдается интерес к пианизму мастеров, восстанавливающих в той или иной форме салонные традиции «легких» фортепиано Дж. Фильда, Ф. Шопена и их наследников в Украине [12, с. 413–417, 503–511]. Вписанность творчества С. Рахманинова в бытие московского модерна, его учеба, в параллель с А. Скрябиным, у Н. Зверева, неоднократное обращение к творчеству символистов в вокальных и иных сочинениях позволяет выделить специально ту стилевую линию автора «Острова мертвых» по А. Беклину, которая свидетельствует о слышании им «зова времени», о реакции на актуальную стилевую парадигму искусства начала XX века. И если в позиции творческого

единомышленника С. Рахманинова, у Ф. Шаляпина, четко обнаруживалась установка на врубелевский модерн («...Для полного осуществления сценической правды и сценической красоты... мне необходимо было постигнуть правду и поэзию подлинной живописи» [9, с. 69]), то безусловны аналогичные шаги самого С. Рахманинова, неоднократно использовавшего тексты современников, символистов Серебряного века русской поэзии.

Цель данной работы — выделить в пианистической позиции С. Рахманинова тенденции «клавиризации» фортепиано, роднящие его с А. Скрябиным и учителем обоих Н. Зверевым в соответствии с «духом времени» [4] установки на модерн в искусстве и в мыслительных установках в целом. Конкретные задачи: 1) систематизация материалов по исполнительским прочтениям С. Рахманиновым собственных сочинений и композиций других авторов в направленности на модернистский принцип мышления, 2) выделение в композиторской позиции С. Рахманинова соответствующих стилевых установок в поддержку пианизма модерна.

Методологический подход — от стиливого компаратива интонационной концепции Б. Асафьева [2] и его наследников в Украине [1; 9 и др.], а также от всеобъемлющего смысла символики в художественном творчестве по А. Лосеву [6]. Научная новизна — в выделении салонной составляющей композиторского и исполнительского творчества С. Рахманинова. Практическая ценность — обогащение курсов теории и истории и фортепианного исполнительства, истории музыки в целом в учебных курсах высшей и средней музыкальной школы.

В исполнении собственных произведений С. Рахманинов обнаруживал некоторые черты, общие с тем, что наблюдается в записях А. Скрябиным своей игры: нагружение ритмической неровностью, причем отнюдь не речево-эмоционального смысла, но направленной на «полетную» коррекцию авторского текста. В работе Е. Марковой, уделяющей внимание сравнению стилистики Рахманинова-композитора и Рахманинова-пианиста, отмечается «экспрессивно-речевая монологичность» его исполнительского высказывания [9, с. 73]. И с этим можно согласиться, но только в коррекции этой «речевой экспрессивности» в её надпредметном-надбытийном преломлении. Цитированный автор жестко разделяет ритмо-фактуру Рахманинова-композитора и Рахманинова-пианиста: «...экспрессивно-речевая монологичность определяет характер исполнительского искусства Рахманинова, тогда как объективированная 'колокольность' и жест-

кая ритмическая заданность характеризуют неповторимые черты Рахманинова-композитора» [9, с. 73].

Широко известна запись исполнения С. Рахманиновым своей Прелюдии *cis-moll* Op. 3, в которой ритмо-темповые признаки отличаются принципиальной неровностью подачи, тогда как нотный текст фиксирует «колокольную» мерность «раскачек». Эта тенденция исполнительского прочтения своих произведений соотносима с вышеописанным методом Скрябина-пианиста. Причем заметна тенденция *ускорения темпа при повышении динамики и, наоборот, замедление темпового показателя при тихой игре*. Эти признаки барочной динамической пирамиды [5] в игре С. Рахманинова поражают расхождением с нормативами классики-романтизма, не допускавших *таких* темповых колебаний при смене динамических показателей. И в игре С. Рахманиновым не своих сочинений совершенно не наблюдается эта *пробарочная вольность*.

Исполнительская активность С. Рахманинова, причем с упором на собственные сочинения, роднила его с Ф. Шопеном в первую очередь, — и композитор осознавал данное обстоятельство, предлагая в виде основной творческой продукции фортепианные опусы. При этом жанры этюдов, прелюдий и сонат, как и у Ф. Шопена, были базисными для С. Рахманинова. Показательно, что из первых пяти опусов три представляют собой фортепианные жанры, в том числе Op. 1 Первый фортепианный концерт и Op. 5 Первая сюита для двух фортепиано с «колокольностью» финала «Светлый Праздник», а также Шесть романсов Op. 4 в том числе знаменитый «Не пой, красавица, при мне» на стихи А. Пушкина. Симфонические-фортепианные произведения стали итогом творческого пути.

Собственно пианизм С. Рахманинова и упомянутая автор монографии, и автор очерка в издании «Музыка XX века» Ю. Келдыш [11, с. 45–72] непосредственно соотносят с композиторским творчеством. Но ведь и пример Ф. Шопена, игравшего на «легких» фортепиано и запомнившийся современникам (см. пьесу «Шопен» в «Карнавале» Р. Шумана) в звучании лирического Ноктюрна, не столь уж характерного для наследия великого польского музыканта жанра, и тяготевшего в композиторском творчестве к монументальности и драматизму, одобрявшего «атлетическое» исполнение Ф. Листом отдельных его сочинений, — указывал на существенное расхождение композиторского и исполнительского стилей в пределах единой творческой личности.

С. Рахманинов осознал эту «направленность на Листа» у Шопена-композитора, что определило, в целом, тип игры Рахманинова-шопениста, правда, никогда не позволявшего себе игры на опущенной кисти, то, что пианисты называют «с мясом». Кисть у С. Рахманинова «по-салонному» несколько приподнята, исключая ударные контрасты и кантиленную «вязкость» исполнения.

С. Рахманинов осторожен в педализации — школа Н. Зверева, бывшего воспитателем и А. Зилоти, в классе которого С. Рахманинов закончил Московскую консерваторию, четко вела по пути «касаний салонности» при всей направленности на связь с наследием А. Рубинштейна-пианиста. В указанном контексте закономерным выступает шопенизм Рахманинова-композитора, который продемонстрирован им в Вариациях для фортепиано на тему Шопена, во втором фортепианном концерте, тональность и мелодия исходной темы которого связана с Прелюдией № 20 c-moll Ф. Шопена.

В связи со сказанным о различии стилевых установок Рахманинова — композитора и пианиста — приводим слова анализов-наблюдений исследователя:

«Рахманинов-исполнитель существенно отличается от Рахманинова-композитора. Вокально-мелодическая жанровая ориентация композитора ставит его в линию прямой преемственности с П. Чайковским, с тенденциями веризма... (см. об этом материалы работ Лю Бинцяна [7, с. 8–10] и Лю Симей [8, с. 7–8]). Рахманинов-пианист опирается на инструментализм мышления Ф. Шопена и «шопениста» А. Скрябина, которые для него представляли «форпост актуальности» и средоточие индивидуально-стилистической трактовки...» [3, с. 72–73]. Связь С. Рахманинова с салонной традицией обнаруживается именно в его исполнительском творчестве, которое составляет самостоятельное проявление искусства. Особую страницу представляет, как отмечалось выше, исполнительский фортепианный стиль С. Рахманинова, который не нашел отражения и оценки в музыковедческой литературе. Речь идет об изустно, от педагога к ученику передаваемом знании о приёмах игры пассажей рахманиновских произведений: то, что строго запрещено у классиков и, в принципе, недопустимо и в игре сочинений Шопена — Листа — убыстрение при *crescendo*, замедление в *diminuendo* — совершенно органично в пределах рахманиновского пианизма. Этот прием игры образовался в стилизации дилетантизма, что соотносимо с примитивистскими моментами выражения у С. Рахманинова, сложившегося в условиях московского модерна,

в том числе в его символистско-примитивистских проявлениях. Но, главное, этот прием, определяющий *живое звучание сочинений Рахманинова*, — согласуется с барочной «динамической пирамидой», отмеченной выше, которая оставалась стойкой традицией салонных выступлений, вдохновленных певческой практикой раннеромантической эпохи, наследовавшей приемы барокко.

Данные установки Рахманинова-пианиста обнаруживаются в сочинениях, непосредственно выраставших из его пианистической практики. Таковы «Этюды-картины» С. Рахманинова, безусловно наследовавшие шопеновские Этюды, в которых по-шопеновски решена установка на один приём-образ, тогда как *непрограммная картинность* этих произведений создает *символистскую отделенность от программности* (ср. с Прелюдиями К. Дебюсси, программа к которым дана в виде «комментария» в конце пьесы).

Просимволистские моменты в творческой работе С. Рахманинова, в том числе в его исполнительском проявлении, поддерживались его обращением в оперном творчестве к *веризму*, для которого органичны выражения примитивистских показателей. Однако «громкостный нажим» у веристов внешне противостоит культу «полутонов» у символистов, хотя совпадение во времени расцвета этих направлений в конце XIX — начале XX века свидетельствует об общности эпохальной парадигмы в музыкальном её преломлении. Творчество С. Рахманинова в целом замечательно демонстрирует «сближенность» веристского и символистского подходов, поскольку и тот, и другой ярко обнаруживаются в его *вокальном* творчестве: веристские черты — в операх, символистские — в романсах, в основном написанных на стихи поэтов этого направления.

И то и другое реализуется в богатстве рахманиновского *мелодизма*, подхватываемого его инструментальными сочинениями. А это даёт нам ключ понимания его фортепианных произведений, в том числе прямо связываемых с символизмом (см. материалы о № 2 из Девяти Этюдов-картин Ор. 39, название которой «Море и чайки» указывает на связь с идеей «Острова мертвых» А. Беклина [3, с. 481–482]). Символистским оказывается сам жанровый принцип «неизобразительной картинности» Этюдов-картин С. Рахманинова, в которых апелляция к «картинной» зрительности сопряжена с избеганием программного описания, естественного в «музыкальных картинах» романтиков-реалистов XIX столетия типа пьес «Годов странствий» Ф. Листа. Обобщая сказанное, отметим следующие черты фортепи-

анного наследия С. Рахманинова в связи с его пианистической исполнительской деятельностью:

1) неоднозначность, в связи с законами творческой психологии, соотношения стиля композитора и стиля исполнителя в единстве его личности;

2) наличие символистских-веристских тенденций в исполнительстве С. Рахманинова, моменты свободной декламационности особенно при игре собственных сочинений, тогда как нотные ремарки, обильные и точные, не дают сведений о названной декламационности;

3) символистски-неоромантический тонус композиций С. Рахманинова, композиторской стилистики его в целом, тяготеющий к темам-символам типа *Dies irae*, либо к темам-знакам, темам-эмблемам, как это чётко зафиксировано в жанре «вариации на тему...», либо фактически имеет место («вариации на Прелюдию Шопена» во Втором фортепианном концерте и др.);

4) шопенизм С. Рахманинова, объективно содержащий предсимволистские показатели через «предсимволизм Шопена» (см. работу З. Лиссы о генезисе Прометеева аккорда Скрябина в музыке Шопена [13, с. 279]), как определяющий основной жанровый расклад творчества русского композитора в целом (фортепианные и романсово-песенные опусы преобладают) и основные жанры его фортепианных сочинений (Прелюдии, Этюды, Сонаты, Концерты);

5) рассмотрение записей исполнений С. Рахманиновым его собственных произведений, в сравнении с другими мастерами, к ним обращавшимся, показывает, что в его игре *доминировали более быстрые темпы*, чем у других виртуозов; в целом его игра никогда не демонстрировала атлетической тяжести звукопроявления, обнаруживая *салонный генезис* его пианистической выучки у Н. Зверева, того же педагога, который воспитал и А. Скрябина.

Обращаем внимание на повторение в соотношении Скрябин — Рахманинов исторической оппозиции Шопен — Лист, из которых А. Скрябин и Ф. Шопен представляли в фортепианной игре преимущественно свои произведения, тогда как С. Рахманинов и Ф. Лист охотно обращались к творчеству своих современников и потенциальных соперников. Данный исторический факт для нас важен тем, что академически признанная рахманиновская симфоничность в фортепианном искусстве питалась, в том числе, салонной *однообразностью славильности* в выражении, что может быть продемонстрировано

анализом такого известного произведения (в том числе в его собственном исполнении) как Третий концерт.

Кстати, охваченность символистским стилевым качеством творчества была изначально замечена (см. упреки С. Рахманинова в «декадентстве», синонимизировавшемся с символизмом, которые находим в связи с Первой симфонией). Это обстоятельство специально комментировала В. Брянцева: «...Рахманинова за его симфонию чуть ли не первым из русских композиторов попытались зачислить в декаденты, коих в музыке до той поры усматривали главным образом на Западе, в России же лишь в сфере литературы и живописи...» [3, с. 255].

Впоследствии С. Рахманинова, как «романтика и реалиста», было принято противопоставлять «романтику и символисту» А. Скрябину. Однако обоим влиятельный критик В. Каратыгин соотносил по общему качеству «*патетизма*» (цит. по статье Ю. Келдыша: [11, с. 48]).

Так или иначе С. Рахманинов сложился как художник в Москве, в эпицентре становления так называемого московского модерна, в живописи прежде всего (М. Врубель, В. Борисов-Мусатов), что, безусловно, оказало влияние на композитора и пианиста. Это демонстрируют и Второй, и Третий фортепианные концерты, которые композитор написал в 1901 и 1909 годах, в контексте успехов сложившегося скрябиновского символизма. Так, В. Брянцева отметила относительно Второго концерта то, что при совпадении целого ряда показателей с музыкой Первого фортепианного концерта П. Чайковского, у С. Рахманинова отсутствуют лирические и лирико-драматические образы «индивидуально-психологического плана» [3, с. 280–281]. И в русле принятого понимания тяги к наиндивидуальному автор монографии подчеркнула, что здесь отсутствуют в I части каденции, а солист почти все время играет с оркестром (это же с некоторой долей порицания отметил в свое время и С. Танеев) [3, с. 281].

Объективно лирика С. Рахманинова пронизана той славильностью, которая поднята над эмоционально-бытийными проявлениями — и особенно это наглядно сказалось в его исполнительской манере, в которой «суховато»-сдержанно (салонный штрих!) подаются соответствующие фрагменты его музыки. Наиболее наглядно эти черты лиризма С. Рахманинова обнаруживаются в его Концертах, в их исполнении автором. И указанные штрихи свидетельствуют «несоревновательную» природу жанровой трактовки произведений. «Колокольность», составляющая исходную и заключительную «точки» развития Второго концерта, вне всяких сомнений *выводит на связь*

с церковностью как ведущим образом произведений, то есть в явном наследовании *concerto da chiesa* по смыслу и «облигатного» концерта по структуре. И ещё: символистский потенциал колокольности Рахманинова замечательно освоил современный пианист Т. Дубравка, представляющий славянский Юг Европы. Выделение в колокольных басовых «качаниях» в начале Концерта синкопированности за счет подчеркивания низкого тона на второй длительности создает особого рода *гипертрофию богатства*, преобразующего в фовистском ракурсе духовную символику фактурного решения композитора.

Указанные сакральные знаки очевидны и в Третьем концерте — но об этом специально ниже. В Четвертом концерте слышны заметные «пересечения» с тематизмом и патриотической идеей Третьего [3, с. 517–518]. Очевидный сакральный знак — в виде темы *Dies irae* — находим в Пятом концерте, в Рапсодии на тему Паганини. Причем, если её появление в программном раскладе вызвано «видением смерти», а также образом ада, «нечистой силы» [3, с. 553], то общий контекст употребления этой темы-символа у С. Рахманинова несомненно шире.

Известно, что в поэме-кантате «Колокола» данный напев *Dies irae* трактуется, в том числе, в приближенности к знаменным мелодиям, то есть композитор слышал в нем нечто христиански первичное и общее для представителей разных конфессий. Недаром в центральном эпизоде Рапсодии оказывается — «сам Рахманинов, который на остальном протяжении произведения как бы одет в мастерски выделанную антилирическую «маску Паганини...» [3, с. 556]. Заметим, Рапсодия в качестве Пятого концерта тем более тщательно фиксирует «облигатность» фортепиано-солиста, принципиальную «спаянность» его с оркестром.

Суммируя сказанное о фортепианных Концертах С. Рахманинова и прослеживая нить непрерывного — континуального — смыслового «продолжения» от одного к другому, отмечаем:

1) базисность данного жанра в творческой биографии определена игрово-праздничной спецификой выражения этой типологии, в которой сосредоточено проявление «русского православного трезвона», словами Н. Римского-Корсакова [3, с. 160], от торжественности «густых» басовых нот до «плясовой церковной русской инструментальной музыки» [3, с. 167–168] праздничного «многогласия» славильной музыки в честь Родины;

2) «колокольность», а также дополнительные знаки-эмблемы церковности во всех Концертах для фортепиано свидетельствовали о со-

знательном культивировании С. Рахманиновым типологии *concerto da chiesa*, о преобладании «облигатного» типа концертности, тогда как соревновательная диалогичность солист-оркестр намечена разве что в Первом концерте;

3) шопенизм мышления С. Рахманинова обнаруживается ярко и последовательно в надличностном смысле «патетизма» (по Каратыги-ну), который наиболее четко прослеживается в фортепианных Концертах: устремленность к воспеванию Родины, к сосредоточению на глубинных религиозных истоках национального стиля и мышления;

4) символизм «колокольности», определяемый вещественностью фортепианного аккордового звучания, выводит фортепианно-концертные сочинения композитора на новую жанровую типологию симфонии-концерта, что составляет *необарочную* черту стилистики С. Рахманинова, исходным моментом проявления которой оказывается приверженность к вышеупомянутому *concerto da chiesa*, то есть инструментальному духовному концерту, по православному-церковному типу наполненного гимнически полновесной мелодикой;

5) контактность С. Рахманинова с модерном символизма и веризма при сущности связей с романтической стилистикой побуждает рассматривать вехи его творений в жанре фортепианного концерта в качестве основного проводника *неоромантической-просимволистской* программы его композиторского творчества, в которой «точкой отталкивания» становится романтизм Ф. Шопена и П. Чайковского, объективно содержащий предпосылки символизма.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андриянова О. В. Салонність як основа музичного життя Росії та України XIX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. В. Андриянова. — Одеса, 2007. — 16 с.

2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев (Игорь Глебов). — М. ; Л. : Музыка, 1971. — 379 с.

3. Брянцева В. С. В. Рахманинов / В. Брянцева. — М. : Советский композитор, 1976. — 645 с.

4. Дух своего времени (Der Geist seines Zeit) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух_времени

5. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко / Е. Круглова // Старинная музыка. — 2003. — № 4. — С. 45–52.

6. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Лосев. — М. : Искусство, 1976. — 367 с.

7. Лю Бінцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Лю Бінцян. — Одеса, 2006. — 16 с.

8. Лю Сімей. Культура символізму та її виявлення в музиці П. Чайковсько-го, С. Рахманінова, Дж. Пуччіні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Лю Сімей. — Одеса, 2006. — 15 с.

9. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Е. Маркова. — К. : Музична Україна, 1990. — 182 с.

10. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии / Е. Маркова. — Одесса : Астропринт, 2012. — 164 с.

11. Музыка XX века: очерки: в 2 ч. Ч. 1, кн. 2: 1890—1917 / [ред. Д. В. Житомирский]. — М. : Музыка, 1976. — 574 с. : нот.

12. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. — Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. — 587 s.

13. Lissa Z. Studia nad twórczością Fryderika Chopina / Z. Lissa. — Kraków: PWM, 1970. — 510 s.

Андросова Д. Салонна традиція у формуванні клавірного символізму піаністичного мистецтва С. Рахманінова — виконавця і композитора. В даній статті виділено піаністичну позицію С. Рахманінова як тенденцію «клавіразації» фортепіано, що споріднює його з О. Скрябіним і вчителем обох М. Зверевим, — у відповідності з «духом часу» установки на модерн в мистецтві та у мисленні в цілому. Систематизовані матеріали з виконавських прочитань С. Рахманіновим власних творів та композицій інших авторів в спрямованості на модерністський принцип мислення. Також виділені в композиторській позиції С. Рахманінова відповідні стильові установки на підтримку піанізму модерна.

Ключові слова: салонна традиція, символізм, фортепіанний стиль, виконавець, композитор.

Androsova D. The Salon tradition in forming of symbolism in piano art of S. Rahmaninov — a performer and composer. In given work is chosen piano position of S. Rahmaninov as trend «reliefs» of piano that gives birth him with A. Skryabin and teacher both N. Zverjev, — in accordance with «spirit of time» installation on modernist style in art and in reflective operation as a whole. The systematized material on performance reading Rahmaninov own compositions and composition of the other authors in directivities on modernistic principle of the thinking. Corresponding the style installation are also chosen in support piano modernist style in composer position of Rahmaninov.

Keywords: salon tradition, symbolism, piano style, performer, composer.

Стаття надійшла до редакції 08.05.2016

