

6. Vasina-Grossman, V. (1972). Music and poetic word. M.: Music, Part 1. Rhythms. [in Russian].

7. Lisovaya, O. (2009). Programming as a genre paradigm of chamber vocal music: the problem of performing: Candidate's thesis: 17.00.03 / ONMA them. A. V. Nezhdanova. Odessa [in Russian].

8. Filatova, O. (2005). Genre genesis of performing dialogue in music (on the material of chamber vocal creativity): Candidate's thesis: 17.00.03 / ONMA them. A. V. Nezhdanova. Odessa [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 26.04.2017*



УДК 78.01/.071.1+781.9/.68/.61+786.2

### *Ма Сінсін*

*здобувач кафедри історії музики  
та музичної етнографії  
ОНМА ім. А. В. Нежданової  
onlyfly\_world@ukr.net*

## **ОРАТОРІАЛЬНІСТЬ ЯК СТИЛІСТИЧНИЙ ВИМІР ТА СЕМАНТИЧНА ДОМІНАНТА ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА**

***Мета** статті полягає у визначенні ораторіальних якостей музично-виконавської форми як важливого чинника розвитку фортепіанно-виконавського стилю. **Методологія роботи** зумовлена поєднанням узагальнюючого теоретико-гуманітарного, зокрема типологічного ноетичного, та конкретно-емпіричного, а саме аналітичного музикознавчого, підходів. **Наукова новизна** дослідження визначається вивченням ораторіальності як безпосереднього рупору художньої авторської ідеї, що поєднує інтенціональні плани композиторської свідомості та виконавського інтерпретативного мислення, підтвердженням даної концепції на прикладі фортепіанного методу С. Рахманінова. **Висновки роботи** дозволяють стверджувати, що квалітативними ознаками ораторіальності, котрі виявляють її образно-сміслову виконавсько-інтерпретативну широту, є: піднесеність, форсована значущість, ефект об'єктивності художнього вчинку, водночас підвищена загальна сугестивність, авторитарність, укрупненість почуття, філософічність — інтелектуалізація.*

***Ключові слова:** ораторіальність, фортепіанно-виконавський стиль, інтерпретативне мислення, квалітативні ознаки ораторіальності, фортепіанний метод С. Рахманінова.*

*Ma Xingxing, applicant of department of history of music and musical ethnography of the Odessa national A. V. Nezhdanova academy of music*

**Oratoricality as a stylistic measurement and a semantic dominant of piano performing**

*The purpose of the article is to determine the oratorical qualities of the musical-performing form as an important factor in the development of the piano-performing style. The methodology of work is conditioned by a combination of the general theoretical and humanitarian, in particular typological noetic, and specifically empirical, namely, analytical musical, approaches. The scientific novelty of the work is determined by the study of oratory as a direct horn of an artistic author's idea that combines the intentional plans of composer consciousness and performing interpretive thinking, confirmation of this concept by the example of the piano method of S. Rachmaninov. The conclusions of the work allow to assert that the qualitative features of the oratory, which reveal its figurative and semantic performative-interpretative breadth, are sublime, forced significance, the effect of the objectivity of the artistic act; at the same time, increased general suggestibility, authoritarianism, enlargement of feeling, philosophy — intellectualization.*

**Keywords:** oratory, piano-performing style, interpretive thinking, qualitative signs of oratory, piano method S. Rachmaninov.

*Ma Синсин, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии ОНМА им. А. В. Неждановой*

**Ораториальность как стилистическое измерение и семантическая доминанта фортепианного исполнительства**

*Цель статьи заключается в определении ораториальных качеств музыкально-исполнительской формы как важного фактора развития фортепианно-исполнительского стиля. Методология работы обусловлена сочетанием обобщающего теоретико-гуманитарного, в частности типологического ноэтического, и конкретно эмпирического, а именно аналитического музыковедческого, подходов. Научная новизна исследования определяется изучением ораториальности как непосредственного рупора художественной авторской идеи, объединяющей интенциональные планы композиторского сознания и исполнительского интерпретативного мышления, подтверждением данной концепции на примере фортепианного метода С. Рахманинова. Выводы работы позволяют утверждать, что качественными признаками ораториальности, которые обнаруживают ее образно-смысловую исполнительско-интерпретативную широту, являются: возвышенность, форсированная значимость, эффект объективности художественного поступка, одновременно повышенная общая внушаемость, авторитарность, укрупненность чувства, философичность — интеллектуализация.*

**Ключевые слова:** ораториальность, фортепианно-исполнительский стиль, интерпретативное мышление, качественные признаки ораториальности, фортепианный метод С. Рахманинова.

**Актуальність** тематичного та проблемного напрямку даної статті зумовлена тим, що явище та поняття ораторіальності (з його етимологічними витоками у латинських «говорю», «молю») має широку зону дії, охоплює не лише музичні, а інакші за знаковим походженням форми розуміння — інтерпретації — висловлення, у цілому вказує на активність мовно-мовленнєвого визначення людиною свого місця у ході дійсних подій, рівень та масштаб її причетності до осмислення відносин зі світом, тобто структурування буттєвого часопростору на смислових засадах, що означає — у спільності з іншими, у контексті людської культурної спільноти. В музиці воно зумовлене і смисловою стратифікацією, і класифікаційними особливостями стилістичного змісту (див. про це: [4; 5]). Тому воно потребує окремого поглибленого вивчення, яке дозволяє відкривати такий її важливий ракурс, як неориторичний. З одного боку, самовизначення у спільних діях та комунікативних актах потребує використання усталених та зрозумілих способів трансляції смислових означень, загальноприйнятих ідіом, з іншого — існує потреба та відповідні способи її реалізації і індивідуалізації форми та змісту інформації, що надається у спільний смисловий простір, її, перш за все, часове виділення та обмеження, тобто окрема текстова організація. Таким чином неориторика входить до самої сутності текстологічного процесу з його хронотопічними передумовами та показниками, тому є основою створення художньої мови, взагалі виразової системи мистецтва в усіх його жанрово-стильових проявах та історичних композиційно-стилістичних позиціях.

Стосовно музики явище ораторіальності та його неориторичні функціональні аспекти безпосередньо пов'язані з виконавською формою, відтак і з виконавським часом, котрий визначається як звернене до всього обсягу музичного матеріалу хроноартикуляційне упорядкування звукоінтонаційних за знаковими витоками гучних стилістичних множин, що, з одного боку, віддзеркалюють час композиції, виявляючи його іманентну логіку, з іншого — завдяки жанровій та стильовій пам'яті музики реалізують естетичну ідею, що виступає зрозумілою предметністю історичного музичного хроносу. Саме тому виконавське розуміння потребує опори на спеціальні слухові знання — у безпосередньому відчутті музичного часу; тільки аналіз нотного тексту ніколи не надає всієї необхідної повноти характеристики вираженої, тобто композиційно-стилістично експлікованої, предметності музики.

Відтак **мета** статті полягає у визначенні ораторіальних якостей музично-виконавської форми як важливого чинника розвитку фортепіанно-виконавського стилю.

**Основний зміст роботи.** Ораторіальність передбачає особливі відносини людської свідомості та її мовних форм з часом, оскільки людина, що говорить, молить, висловлюється і комунікує, завжди виступає свого роду виконавцем, виконуючи і вищу, і суспільну, і власну волю у її обов'язковій для людської особистості взаємозалежності, стаючи рупором власного та історичного часу водночас. Тому ораторіальність набуває рис онтологічної зумовленості творчих ідей, найбільш загальної інтерпретативної установки, що веде до розширення масштабу стильового представлення художньої дії, диктує нові синтетичні підходи до художнього матеріалу, водночас передбачає особливу локалізацію текстових засобів.

Ці тенденції у характері та способах організації музично-виконавської творчості відрізняють фортепіанну поетику С. Рахманінова, місце та значення якого у музично-творчому процесі та у контексті інтерпретативної фортепіанно-виконавської діяльності є виключним за впливом на художньо-комунікативне оточення в усіх його можливих вимірах. У зв'язку з цим В. Забірченко [2] вказує, що у фортепіанній музиці Рахманінова поєднуються різні естетичні ознаки художнього часу, тобто створюється широка контамінація родових художніх ознак, причому кожний естетико-художній темпоральний модус має власну неориторичну основу. Так, епічний жанровий час фортепіанних творів Рахманінова вимагає підвищеної темпоритмічної строгості, чіткості, неухильності, тому що представляє той матеріал, який не можна міняти, абсолютне дистанційоване ціннісне минуле; ліричний стильовий час перебуває, навпаки, у вільному розподілі значущих часових моментів звучання, допускає індивідуацію, оскільки «фамільярно» (без дистанції) стикається з сьогоденням; композиційний драматичний час (як план музичної події) потребує створення одночасового контрасту (контрасту всередині одного топосу композиції), у тому числі у взаємодії першого та другого темпоральних вимірів, причому як у горизонтальному розгортанні, так і в симультанній єдності композиційної вертикалі. Звідси особлива напруга рахманінівського інтонування та його прихований трагізм — постійне прагнення до недосяжного ідеального майбутнього та усвідомлення неможливості виходу за межі встановленого часового кола.

Таким чином, взаємодія різних темпоральних параметрів фортепіанної поезики С. Рахманінова дозволяє говорити про нерозв'язне протиріччя свободи та обумовленості, відкритості у майбутній часовий простір та обмеженості, детермінованості людського життя, тобто про фундаментальну антиномію людського часу, як про головний предмет естетичних і стильових інтересів композитора, що дозволяє пояснювати сталість фатальної теми в його творчості (зокрема мотиву *Dies Irae*).

Дарування Рахманінова-піаніста найяскравіше виявилось в інтерпретації ним власних творів. Крім того, авторське виконання завжди цікаве тим, що воно дозволяє ближче, ніж іншим, підійти до задуму композитора. Слухаючи записи рахманінівської гри, не можна не помітити, що твори композитора, виконані ним самим, виявляються в особливому, неповторному вигляді, вражаючи незвичайною образною яскравістю. Рахманінов-виконавець володів справді живою формою музичного звучання, і вона не була породжена лише «гіпнотичним» впливом особистості великого піаніста — вона забезпечувалася винятково точною передачею змісту звучної музики [3].

Шукаючи адекватні визначення особливостей фортепіанно-виконавської мови С. Рахманінова, варто звернутися до статті І. Ханнанова [6], яка дозволяє виділяти нові, методично значимі напрямки аналізу музики Рахманінова, одним з яких стає визначення того, що Е. Тарасті називав «екзистенціальною семіотикою», а Ханнанов пропонує називати «знаковими станами», функціями музичного наративу, нарешті, *модальностями*. У зв'язку із цим він пише: «У музиці не існує індексів (знаків із закріпленим значенням), за винятком допоміжних, вторинних систем. Виразна система музики не охоплюється цими технічними, сервісними системами. Основа музичної виразності — робота з емоціями — побудована на специфічно музичних знаках, які найкраще виражає, на думку автора, семіотичний квадрат модальностей Альгірдаса Греймаса. <...> Музичні знаки завжди перебувають у динаміці розвитку й зникнення. Вони, як живі організми, набувають значення (народжуються), живуть, переміняючи свої значення, і вмирають... Із цих знаків виділяються деякі «загальні місця» оповідання, за термінологією Леонарда Ратнера, «топіки»... У музиці Рахманінова є свої топіки, пов'язані з емоційними реакціями на середовище. Так, є топіки дерев і рослин, топіки ландшафтів, топіки емоційних станів. Є в музиці Рахманінова риторичні фігури... Фігури, особливо образи руху (обертання, сходження, подих, жести), про-

нижують партитури Рахманінова у всіх жанрах. І на більш високому ієрархічному рівні, на рівні риторичної диспозиції й емблематичної структури твори Рахманінова являють собою багатозарові значеннєві загадки, розшифрування яких вимагає не менших зусиль, ніж герменевтика» [6, 182–183]. Неможливо з більшою ясністю та визначеністю вказати на неориторичні аспекти виконавської поетики Рахманінова, аніж це робить цитований автор. Але виявленню специфічних стилістичних змістових рис рахманінівської неориторики як прояву ораторіального мислення ще більше сприяють самі тексти його творів.

Так, аналіз змісту творів Рахманінова дозволяє виявляти широкі градації емоційних станів, причому і в симультанному, одночасному їх прояві. Так, звертаючись до Етюд-картини ор. 39 № 5, можна відзначити, що його мелодія перебуває й розбудовується «між полярними станами похмурого роздуму й люті (в експозиції) і між станами блаженства й екстазу (у середині). У термінології теорії емоцій це діапазон між астенічними й стеничними (слабкими й сильними) і між позитивними та негативними емоціями. Особливістю музики Рахманінова є складне зіткнення не тільки в рамках однієї бінарної опозиції, але й двох і більше бінарних опозицій між собою, а також можливі комбінації бінарних опозицій і асиметричних станів. Ця галузь — аналіз емоційних профілів творів Рахманінова — перебуває на початковому етапі розробки» [6, 179].

Багато цікавих спостережень і аналітичних пропозицій стосуються гармонійної сторони музичної мови С. Рахманінова як «останньої вершини в розвитку тональної парадигми», майже «аномального» способу роботи із тривучними структурами та зі структурою гармонійної послідовності, викликаной «природою емоційного профілю твору та його спорідненням з оригінальною російською монодичною традицією». Так, пише І. Ханнанов, «опора на квартовість (на кварту як інтервал транспозиції у звичаєвому звукоряді) дозволила Рахманінову сприйняти субдомінанту не як синтаксично підлеглий елемент тональності (часову зупинку на шляху від тоніки до домінанти...), а як самостійну, «третю силу»... И якщо відповідно до когнітивної особливості сприйняття тональної структури відношення тоніки до домінанти сприймається як рух нагору, то рахманінівська субдомінанта надає європейській тональності новий вимір...» [6, 180].

Про фактуру в музиці Рахманінова даний автор пише як про настільки самодостатню, що «мелодійний голос часто сприймається

як облігатний, а те, що відбувається у формі, викликане взаємодією фактурних шарів і різних типів фактури» [6, 183].

Завершуючи свою оригінальну аналітичну концепцію музично-логічної системи Рахманінова, І. Ханнанов приходить до висновків, що, по-перше, музика Рахманінова представляє унікальний зразок як вираження безпрецедентного досвіду особистому життю, особистих переживань і індивідуально-значеннєвого [6, 184]. По-друге, «питання, які ставить перед теоретиком музика Рахманінова, відносяться до таких, які сьогодні не розглядають навіть теологи й філософи. Одна з універсальних тем, яку піднімає музика Рахманінова, це тема прощення. Сам композитор пройшов через усі етапи події прощення. Отже, і слухачам, і виконавцям, і музикознавцям потрібно прислухатися до міркувань на цю тему...» [6, 185].

Спираючись на останню позицію американського музикознавця, китайський дослідник Лу Гелін висуває відносно смислового змісту фортепіанної музики Рахманінова визначення узагальнюючого та метастильового концепту Прощення, уточнюючи його з боку властивої Рахманінову системи музичних модальностей і полімодальності як вищого вираження варіантно-інтегративного творчого методу [3].

Автор зауважує, що полімодальність стає основою цілісної композиційної логіки та образної драматургії Четвертого фортепіанного концерту С. Рахманінова, обумовлюючи особливу складність мови даного твору та труднощі його сприйняття, а також — складність адекватної художньому задуму виконавської та музикознавчої оцінки. Подоланню цих труднощів може послужити аналіз тексту Концерту в єдності з тією його виконавською інтерпретацією, яку надає авторське виконання, тобто розуміння самого Рахманінова.

Так, ліричні теми Концерту — група побічних тем першої частини, основна тема другої частини, побічна партія фіналу — відзначені мотивною близькістю й узагальнюють усі семантичні модуси ліричної сфери. Вже перша акордова висхідна тема Концерту створює образ сходження з досягненням інтонаційної вершини, відзначеної розпівуванням тонічного ступеня мотивним оборотом, що створює ефект просторової надмірності ностальгічного, разом з тим наповненого світлом, переживання. Ця інтонація, як свого роду репрезентант «образу автора», повертається у двох наступних частинах, щоразу свідчаючи про індивідуально-сміслову значимість музичної події.

У єдності з активно пульсуючим тріольним фігуративним матеріалом оркестрового супроводу головна партія першої частини, у якій

присутні й гімнічні, й елегійні стилістичні нахили, що розбудовується й висхідним, і низхідним шляхами, поєднує ритмічну рівномірність зі свободою орнаментальних підголосків, стає монотематичним джерелом музичного тексту Концерту, пророкуючи всі подальші форми руху — гамоподібний висхідний із чергуванням великих та малих секунд, з використанням в окремих проведеннях інтервалу зменшеної терції, а іноді підсвічений целотонністю; спадний із затримками, короткими розспівами та агогічними відтягненнями (передається характеру основної теми другої частини); різновекторний поліритмічний, що створює особливі внутрішньофактурні резонанси, у тому числі гучнісно-динамічні.

Тонкість промальовування окремих ліній у постійно полімелодійній тканині поєднується з насиченістю, частим збиранням у багатозвучні акордові вертикалі інтонаційно-фактурного матеріалу Концерту. В інтерпретації Рахманінова всі фактурні переключення відбуваються стрімко, плавно й із вражаючою легкістю. Дуже швидкий темп першої і третьої частин не перешкоджає ясного слуховому сприйняттю й відтворенню кожного мотивно-тематичного звороту, кожної інтонаційної ланки, з глибоким усвідомленням внутрішнього смислового зв'язку між ними. Контрасти швидких та уповільнено-споглядальних епізодів явно посилені, стають самостійним семантичним засобом — знаком образного переключення з зовнішньої подієвої сфери до світу почуттєвої рефлексії.

Усі тематичні утворення мають свої авторські стилістичні прообрази — свою власну, рахманінівську, музичну історію, у своєму звучанні створюючи численні алюзії до попередніх фортепіанних творів композитора. Виконання Рахманінова відрізняється відкритістю, майже імпровізаційною безпосередністю подання музичного матеріалу, одночасно ясністю, послідовністю логічного плану, що доводить до необхідних кульмінаційних зон у кожній частині та на завершення Концерту в цілому. Щодо цього відрізняється реприза першої частини, з повним семантичним перетворенням основного тематизму та створенням зони (концепту) тихої кульмінації при проведенні теми головної партії.

«Примирювальна» полістилістика як провідник смислової «поліфонії тожності» властива тематизму другої частини, серед жанрових прообразів якої можна назвати пасакалію, марш, хорал, елегію і навіть коліскову, основній темі якої безсумнівно властива аріозність, але із впровадженням у неї «строгих» речитативних інтонацій.



І в даній частині висхідний і спадний вектори руху врівноважені й симетричні, також як і зони гучнісної динаміки. Зазначимо, що в інтерпретації Рахманінова виникають епізоди драматичної напруги як необхідний каталізатор модальності ліричного самостояння, але вони не досягають трагедійної різкості.

Ті самі теми стверджують різні естетичні нахили, переходять із однієї образної площини до іншої. Виникають і наскрізні лейттематичні побудови, наприклад, гамоподібна унісонна тема зі сполучної партії першої частини, яка стає сполучним образом для всього концерту, набуваючи то імперативно-грізного, то лірично-зм'якшеного, то катартично піднесеного звучання, тобто буквально представляючи ідею модальності як постійної змінюваності, у той же час — єдності буття.

Вільна варіаційність пронизує всю композицію Концерту, визначаючи спосіб співвідношення всіх його фактурно-тематичних побудов, сприяючи гомогенності, одночасно чіткій структурованості звукового середовища твору.

Що стосується фіналу, то його музика презентується Рахманіновим з польотною легкістю, якій протиставляється потужне акордово-кантиленне ущільнення, щоб потім знову розсипатися гронами стрімких каскадних пасажів, котрі приводять до мажорної тоніки. Головною властивістю виконання С. Рахманіновим Четвертого фортепіанного концерту є бездоганне володіння фактурою, що саме й надає ораторіальної значущості виконавській інтерпретації, також пояснює особливу продуманість, ясність архітекτονіки та образного змісту цього твору Рахманінова, що відкриває і широту його душі, і особистісну етичну силу його стильового мислення (див. про це: [3, 160–166]).

Не менш показовими з точки зору естетичних та стилістичних модальностей є фортепіанні прелюдії Рахманінова, що між собою, вишикуючись у певну циклічну послідовність, створюють особливі композиційно-драматургічні взаємодії. Так, прелюдія *Ges-dur* вносить контраст в образну сферу «руху», так як звернена до пісенної лірики і примикає до групи *p'es fis-moll, D-dur*, середнього розділу *g-moll*. Ця прелюдія, виокремлюючись, поділяє середню частину опусу на два етапи розвитку. Оскільки ця прелюдія знаходиться в центрі розділу «розвитку», то і збагачена вона засобами розвитку в більшій мірі, ніж попередні ліричні *p'esi*. У первісному проведенні чітко виділяється мелодичний фон і пісенна мелодія, в якій переважаючим є спадний рух. В акордовому «фоні» поєднуються висхідна

плавна мелодія та остинатна пульсація. Досягається «тиха» кульмінація, за аналогією з серединою *g-moll*-ної і *D-dur*-ної прелюдій. Невелика за масштабами, вона витримана в тихій динаміці. Один лише раз динаміка досягає *FF* і відразу ж повертається до загально-го рівня.

Цікаво вибудована кульмінація: фактура ущільнюється за рахунок акордового багатоголосся, мелодія досягає вкрай високого регістру і набуває рішучих висхідних вигуків, з'являються тріолі восьмих, утворюючи поліритмію, мелодія збагачується синкопами і тріолями, але всі ці засоби не підвищують рівня *P*; можна говорити про особливу «м'яку» гімнічність. Але кінець п'єси відзначений стверджуючим акордовим звучанням. Тут милування красою змінюється масовою картиною святкового тріумфу, яка перегукується з багатьма оперними картинами подібного змісту в творчості М. Римського-Корсакова.

Контраст п'єс *Ges-dur* — *C-dur* підкреслений тритоновим співвідношенням тональностей; їх спорідненість полягає в використанні мажорного ладу. Для прелюдії *C-dur*, що відкриває підцикл, характерні: карбованість, чіткість ритму, уривчастість фраз, стрімкість у розвитку — стилістичні симптоми скерцо і частково токати. Поряд з цим на тлі чітких тріольних ритмів виділяється мелодійна лінія, яка дуже близька російським пісенним жанрам м'якою романсовою заокругленістю фраз. Створенню відчуття свята, загального торжества сприяє передзвін, який пронизує своїми фанфарними вигуками все п'єсу. До кінця святкова метушня заспокоюється і завмирає в тихому світлому *C-dur*-ному акорді.

Таким закінченням композитор готує появу наступної п'єси — *b-moll*-ної прелюдії, для якої в початковому прояві характерний ліричний камерно-танцювальний настрій. З самого початку і до кінця прелюдію пронизує остинатна ритмічна формула — восьма з точкою, шістнадцята, восьма, — близька жанру сициліани. Мотиви мелодії складаються таким чином, що відбувається поступове розширення діапазону з відштовхуванням від того самого «упору», в результаті чого знову виникає «биття пульсу». Як тільки п'єсі стає притаманним більш особистісний характер, з'являється мотив «пульсації»; трепетність почуття підкреслюється особливим ритмом (пунктирним) і прийомом підйому.

Поступово танцювальний ритм зливається з мелодизованими фігуративними «передзвонами» верхнього голосу і, підкріплюючись акордовими співзвуччями, виливається в святково-радісну картину.

Так відбувається злиття особистісного з загальнозначущим, ведучи від стану смутку до святкової радості. Для Рахманінова стає характерним прийом поступового «згортання» звучання наприкінці; таким прийомом закінчується і ця п'єса. На тлі органної педалі звучить м'яка танцювальна фігура, яка затихає, віддаляється, завмирає.

Таким чином, всі п'єси циклу можна умовно виокремити в три групи на підставі переважаючих жанрово-стилістичних рис, що характеризують кожну з груп і, відповідно, специфіку їх образно-емоційного змісту: Перша група — прелюдії, в яких переважаючими є витоки вокального (вокально-мовного) тематизму, а саме російської пісні, романсу, аріозно-декламаційної жанрової сфери, ноктюрну, баркароли, колискової. До цієї групи належать прелюдії: *fis-moll*, *D-dur*, *g-moll*, *Ges-dur*, *G-dur*, *gis-moll*, *A-dur*, *Es-dur*, *b-moll*, *H-dur* (остання частково).

Поряд зі спільністю жанрів існують ще певні засоби об'єднання даних п'єс: наявність монотематизму — мелодія виростає з початкового поступенно-спадного «зерна»; багато п'єс починаються з однієї і тієї ж мелодійної висоти: в прелюдях *fis-moll*, *D-dur*, *G-dur* мелодії починаються з загального «фа-дієз». П'єси *gis-moll*, *A-dur* також пронизує загальна моноінтонація; моноінтонація властива прелюдям *Es-dur*, середнім розділам *g-moll*, *Ges-dur*. Переважаючими в мелодії є плавний поступеневий рух, діатонічна основа з вкрапленням хроматизмів у «важких» зворотах; дуже часто мелодійні фрази, підкреслені пунктиром, закінчуються монозворотом підйому.

Засобом об'єднання служать: типова фактура, представлена у вигляді поєднання мелодії і фону — фігуративних груп з дрібних ритмічних тривалостей, оформлених у вигляді секстолей шістнадцятими, квінтолі шістнадцятими, тріолей восьмими, групою з 4 шістнадцятих; переважання тихої динаміки, однак «вкраплюються» яскраві динамічні «спалахи», а кульмінації підкреслюються акордовим ущільненням, активізацією мелодійної лінії і збагаченням «рішучими» вольовими ходами; переважання висхідної лінії, скандування звуків, насичення «фону» дрібними, більш дробовими ритмічними фігураціями.

Кульмінації діляться на: «тихі» (прелюдії *Es-dur*, *Ges-dur*, *G-dur*, *F-dur*, середній розділ *g-moll*); «гучні» (прелюдії *fis-moll*, *D-dur*, *A-dur*, *gis-moll*); застосування остинатної фігури у вигляді повтору одного звуку і в вигляді остинато; велика частина п'єс пов'язана з тональною підвалиною «соль»: наприклад, *g-moll* (середній розділ), *Ges-dur*, *G-dur*, *gis-moll*. Всі п'єси цієї групи завершуються динамічним затуханням.

Виняток становить прелюдія Ges-dur, очевидно тому, що знаходиться в центрі розділу «розвитку», між п'єсами активно-рухливими.

Другу групу складають п'єси, для яких в більшій мірі характерний «рух» у всіх його проявах, отже домінуюча роль моторної стилістики. Провідними жанровими прообразами для них є: етюд, токато, скерцо, тобто інструментальні жанри з переважанням таких якостей, як віртуозність, гострота і карбованість ритмів, імпровізаційність; в цій групі найбільш явно присутні й ознаки власне прелюдійної фактури. Сюди можна віднести такі прелюдії: B-dur, g-moll, Es-dur, c-moll, As-dur, es-moll; C-dur, b-moll, E-dur, e-moll; f-moll, F-dur (частково), a-moll, H-dur. До загальних засобів вираження, що становлять «монокомплекс» даної групи, відноситься і наявність моноритмічних груп: тріолей (восьмі, шістнадцяті) — B-dur, C-dur, e-moll, f-moll; секстолей — F-dur, квінтолей — F-dur, B-dur, C-dur, b-moll, f-moll, e-moll; груп з 4 шістнадцятих, тридцять других — Es-dur, c-moll, As-dur, es-moll, E-dur, a-moll.

До третьої групи відносяться прелюдії, які спираються на жанрові ознаки гімну, хоралу, маршу (в його поєднанні з вокально-хоровими прообразами), тобто тих жанрів, в яких велике місце займають щільні, багатоголосні акордові співзвуччя, що поєднуються і з плавнопоступневими інтонаціями, і з рішучими, призовними, звідси — домінування усупільнених хорових або інструментально-хорових («симфонізованих») інтонацій, стилістичних рис. Перш за все, сюди відносяться великі полотна cis-moll і Des-dur, а також d-moll і h-moll, почасти група прелюдій C-b-E-e. Характерними для даних прелюдій є такі прийоми: щільна акордова фактура — прелюдії cis-moll, a-moll, h-moll, Des-dur; моноінтонаційний комплекс з поліпластовою фактурою, засобами якого втілюється дзвонність — cis-moll, d-moll, C-dur, E-dur, e-moll; гімнічні кульмінації; зростання динаміки.

Таким чином, **наукова новизна** дослідження визначається вивченням ораторіальності як безпосереднього рупору художньої авторської ідеї, що поєднує інтенціональні плани композиторської свідомості та виконавського інтерпретативного мислення, підтвердженням даної концепції на прикладі фортепіанного методу С. Рахманінова.

Доходимо **висновку**, що фортепіанний метод С. Рахманінова що виділяється особливою стильовою широтою та авторською мовною яскравістю [1], базується на створенні особливої «екзистенціальної семіотики» [6], що примушує розробляти оновлений підхід до

аналізу текстів, змісту текстологічних рівнів фортепіанних творів С. Рахманінова, виявляти множинність їх стилістичних та семантичних градацій, причому й у симультанному прояві. Так, вивчення текстової організації, у тому числі з боку виконавської динаміки, Прелюдій та Концертів сприяє встановленню залежності між програмними настановами жанрової форми та стилістичним змістом з його індивідуально-авторськими виконавськими складовими. Встановлюється, що на перший план фортепіанного тексту виходить семантика ораторіальності, тобто укрупненого пафосного висловлення, що підкоряє собі усі інші стилістичні та мовно-динамічні компоненти, передусім мелодичність та моторне начало, опановує їх як власні інструменти, тобто доводить своє значення семантичної детермінанти.

Квалітативними ознаками ораторіальності, котрі виявляють її образно-смыслову виконавсько-інтерпретативну широту, є: *піднесеність, форсована значущість, ефект об'єктивності художнього вчинку, водночас підвищена загальна сугестивність, авторитарність, укрупненість почуття, філософічність — інтелектуалізація.*

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. 2-е изд., доп. Л.: Советский композитор, 1990. 288 с.
2. Забирченко В. Категория времени в фортепианной поэтике С. В. Рахманинова: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2007. 183 с.
3. Лу Гелин. Фортепианный стиль С. В. Рахманинова как предмет исполнительского понимания: к проблеме музыкального мышления: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2015. 192 с.
4. Ма Синсин. Категориальные основы музыковедческого изучения фортепианно-исполнительской традиции. *Музичне мистецтво і культура*: науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової: зб. наук. статей / гол. ред. О. В. Сокол. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 22. С. 356–366.
5. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
6. Ханнанов И. Сложности теоретического подхода к музыке Сергея Рахманинова. *С. В. Рахманинов и мировая культура*: материалы V международной научно-практической конференции. Ивановка, 2013. С. 174–185.

**REFERENCES**

1. Gakkel, L. (1990). Piano music of the twentieth century. Soviet composer [in Russian].
2. Zabirchenko, V. (2007). The category of time in the piano poetics of S. V. Rachmaninov. Candidate's thesis. / ONMA them. A. V. Nezhdanova. Odessa [in Russian].
3. Lou Gehlin, (2015). Piano style of S. V. Rachmaninov as the subject of performing understanding: to the problem of musical thinking / ONMA them. A. V. Nezhdanova. Odessa [in Russian].
4. Ma Shinsing, (2016). Categorical foundations of musicological study of piano-performing tradition // Music Art and culture. Odesa: Astroprint, Vip. 22. P. 356–366 [in Russian].
5. Samoilenko, A. (2002). Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue. Odessa [in Russian].
6. Hannanov, I. (2013). The Complexities of the Theoretical Approach to the Music of Sergei Rachmaninov, SV Rakhmaninov and World Culture: Materials of the V International Scientific and Practical Conference. Ivanovka. P. 174–185 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 26.04.2017*

