

## **ТРУДНОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВРЕМЕНИ В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ С. РАХМАНИНОВА**

Музыка Сергея Рахманинова больше, чем любая другая, не терпит «среднего» исполнения – пусть даже безупречного, но лишённого подлинной талантливости и вдохновения. В таком исполнении она тускнеет, становится вялой, либо сентиментальной. Эталоном исполнения музыки С. Рахманинова принято считать авторское исполнение. Поэтому следует остановиться на некоторых чертах исполнительского стиля Рахманинова.

Важнейшее средство выразительности Рахманинова-пианиста – это ритм. Б. Асафьев так охарактеризовал значение ритмического начала в его игре: «Ритм, коренья в музыке, передавался исполнителю, как её кровообращение, пульсация, ибо рахманиновская музыка никак не существует только архитектурно: только в насковозь организованном исполнении она перестаёт быть кажущейся рыхлой» [цит. по 3, с. 35].

В связи с этим следует напомнить о приоритетном значении музыкально-слуховых представлений на всех этапах работы над музыкальным произведением. По своей сути они являются представлениями звуковысотных и ритмических параметров музыкального тематизма. Формированию правильного (с точки зрения метроритма) слухового представления, способствует употребление *вокально-дирижерского метода*. Его сущность состоит в использовании дирижерской схемы: при этом сильная доля каждого такта подчеркивается дыханием и корпусом, и одновременно пропеваётся ритмический рисунок. Вокально-дирижерский метод используется для предотвращения и устранения метроритмических ошибок, для группировки тактов по метру высшего порядка и для целостного охвата музыкального произведения (в этом случае применяется также более быстрый темп). В дальнейшем очень важно, чтобы эти моторные переживания ритма не закрепились в виде чрезмерных движений корпуса ученика (или его частей), но были перенесены в игровую моторику, на кончики пальцев.

В. Ражников справедливо отмечал, что ученик, выделяя первую долю (т.е. осознавая и чувствуя её), вырывает её из хаоса и наполняет определённым значением. К сожалению, приходится констатировать, что ошибки, связанные с так называемым «перенесением тактовой черты» достаточно часто встречаются в учебной практике. Поэтому так важно для учащегося владеть навыком исполнения метрического акцента.

Для «правильного» метрического акцента необходимо совпадение всех элементов мотива с внутренним устройством такта. Метроритмическая согласованность состоит в том, что, опорные («тяжёлые») доли совпадают с крупными длительностями, а лёгкие – с мелкими.



Противоречие мотива со структурой такта проявляется в несовпадении каких-либо элементов со структурой такта. При этом возникают акценты на слабых долях, которые называются эпизодическими и приводят к разного рода синкопированию. В таких случаях необходимо чётко для себя уяснить, что синкопа не уничтожает сильной доли; последняя всегда остаётся на своём месте. Сущность синкопы состоит в известном «соперничестве» с сильной долей, а не в её перемещении. Непонимание сущности синкопы может привести к неверному выявлению композиторского замысла. Тогда принятые в виде нотной записи формы обозначения метра – такие как размер и тактовые черты – могут произвольно изменяться.

Противоречить тактовому порядку может *ритмический рисунок мотива*. Так, если на опорной доле такта находятся мелкие длительности, а на лёгких – крупные, то противоречие возникает между метром и ритмом.

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



правильно



неправильно

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



правильно



неправильно

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

Прелюдия *Des – dur* (партия правой руки)



правильно



неправильно

Важно подчеркнуть, что при возвращении опорной доли на своё место следует иметь в виду не назойливое тактирование, а использование деликатных поправочных акцентов, позволяющих донести до слушателей авторский замысел. Во многих случаях следует отметить сильную долю только лишь агогическим акцентом. Известным фактом является рекомендации Бетховена о выделении метрически опорных звуков в группе шестнадцатых нот именно продлением звука [см. 6, с. 26].

Практическая направленность проблематики данной статьи требует затронуть вопрос агогических отклонений. Исходя из деления агогики на два типа (первый действует только в мелодическом голосе, второй – во всех голосах вместе), музыке Рахманинова присущ второй тип агогики. Временные градации агогических отклонений здесь имеют широкий диапазон: от микронюансов (при показах важных гармоний или жанровых ритмических проявлений) – до макронюансов (заметных темповых сдвигов).

Существуют некоторые закономерности, позволяющие сохранить ритмическую свободу от исполнительского произвола. Во-первых, это закон компенсации, или принцип сохранения времени: сколько взял – столько и вернул. Ускорения в пределах одной фразы или в ряде фраз требуют эквивалентных замедлений, и наоборот.

Наряду с этим важную роль играет закон пластики, или временной ровности долей в местах ритмических, фактурных и структурных «швов». Т.е., никогда нельзя начинать агогические отклонения в начале новой фразы, фактуры или ритмического рисунка. В противном случае агогические нюансы воспринимаются на слух как резкая смена темпа, и исполнение лишается пластики музыкального движения.

Обычная сложность, с которой встречается учащийся, это уяснение границ агогического звена, в пределах которого действуют взаимокompенсирующие волны. Агогическое звено, как правило, совпадает с границами такта или группировки метра высшего порядка, хотя может и преодолевать метрическую структуру. В таких агогических звеньях следует выявить логику музыкального движения, которая обычно выражается в понятии «предикт – икт – постикт».

Предикт – это процесс динамического развития, его доминантность; икт – опорность, тоничность, стойкий процесс напряжения

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

Понимание того, что тематические мотивы и фразы включают в себя энергетические фазы предикта, икта и постикта, будет способствовать достижению живого пульса в этих структурах, что так ценится в исполнении сочинений С. Рахманинова.

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



Выявляя ямбичность первого мотива, пианист должен немного ускорить движение, и притормозить на аккорде  $b-d-fis-b^2$ . В предикте второго, амфибрахического мотива, стремясь к опоре, нужно немного замедлить движение на звуках  $a-a^2$ , и компенсировать движение небольшим оживлением пульса.

Разумеется, временная нюансировка данных энергетических фаз действует совместно с динамическими, штриховыми и другими исполнительскими средствами, рассмотрение которых выходит за пределы рассматриваемой темы. Особой разработки требуют такие проблемы агогического воспитания пианиста, как метр высшего порядка и связь с другими средствами музыкальной стилистики, принципами исполнительской драматургии в произведениях С. Рахманинова.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Келдыш Ю. Рахманинов и его время / Ю. Келдыш. – М. : Музыка, 1973. – 410 с.
2. Максименко І. Ритмічна дисципліна домриста. Методичні рекомендації / І. Максименко. – К., 2004. – 35 с.
3. Понизовкин Ю. Рахманинов-пианист, интерпретатор собственных произведений / Ю. Понизовкин. – М. : Музыка, 1965. – 94 с.
4. Ражников В. Диалоги о музыкальной педагогике / В. Ражников. – М. : Музыка, 1965. – 112 с.
5. Сухомлинов И. К проблеме интерпретации этюдов-картин Рахманинова / И. Сухомлинов. – М. : Сов. композитор, 1976. – С. 147-185.
6. Холопова В. Музыкальный ритм / В. Холопова. – М. : Музыка, 1980. – 72 с.

**Трудности интерпретации времени в фортепианных произведениях С. Рахманинова.** Изучается роль ритма, вокально-дирижёрского метода и слухового внимания при работе над агогикой в музыке Рахманинова. Определяются отличия агогических и динамических акцентов.

**Ключевые слова:** вокально-дирижёрский метод, метрический акцент, агогическое звено, агогические отклонения.

**Терехов С. Трудності інтерпретації музичного часу в произведениях С. Рахманинова.** Вивчається роль ритму, вокально-диригентського метода та слухової уваги при роботі над агогікою в творах С. Рахманинова. Визначаються відмінності агогічних та динамічних акцентів.

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

**Terekhov S. Difficulties of time interpretation in Rachmaninoff's piano works.** The article underlines the feeling of the rhythm and vocal – conducting in the work of agogics in a musical composition Rachmaninoff's. A clear emphasis on the activity of hearing. It shows the difference between the metrical and dynamic accents.

**Key words:** vocal – conducting method, metrical accent, agogic link, agogic deviation.