

RU

## Роль пианиста как участника камерно-ансамблевого исполнительства в Сонате для виолончели и фортепиано g-moll op. 19 С. В. Рахманинова

Гришко А. А.

**Аннотация.** Цель исследования - определить роль пианиста, его исполнительские и ансамблевые задачи при работе над Сонатой для виолончели и фортепиано С. В. Рахманинова. Драматургия произведения построена на движении от конфликтного сопоставления лирики и драмы в первой части к органичному соединению и согласию этих линий в финале. Работа над звуком, интонацией, штрихами, качеством «концертности» позволяют пианисту делать звучание более рельефным и при необходимости разделять партии инструментов или, наоборот, способствовать их слитности. Научная новизна заключается в том, что впервые рассматриваются исполнительские аспекты работы пианиста над Сонатой для виолончели и фортепиано С. В. Рахманинова. В результате определено, что фортепиано берет на себя роль равнозначного участника ансамбля, а образные сферы сонаты формируют исполнительскую манеру партии фортепиано.

EN

## Pianist's Role as a Participant of Chamber Ensemble Performance in S. V. Rachmaninoff's Sonata in G Minor for Cello and Piano, Op. 19

Grishko A. A.

**Abstract.** The research objectives are as follows: to identify the pianist's role and to determine their performative and ensemble tasks in S. V. Rachmaninoff's Sonata in G Minor for Cello and Piano. The composition dramaturgy is dynamic: from opposition of lyrical and dramatic elements in the first part towards harmonious synthesis of these elements in the final part. The pianist's rehearsal training includes the work on sound, intonation, accents. The sonata concert nature allows them to achieve a vibrant sound, to separate or combine instrumental parts. Scientific originality of the study lies in the fact that the author for the first time analyzes the pianist's performance of S. V. Rachmaninoff's Sonata for Cello and Piano. As a result, it is shown that the piano is a full-fledged ensemble member, and the sonata figurative sphere determines the specificity of the piano performing.

### Введение

Актуальность темы. Главной сферой фортепианного творчества С. В. Рахманинова можно считать фортепианную музыку, что вполне закономерно, ведь С. В. Рахманинов был выдающимся пианистом, и в его произведениях для фортепиано обнаруживаются замечательные находки в области исполнительства. Они свидетельствуют о синтетическом мышлении С. В. Рахманинова и как пианиста, знающего все тонкости сочинения, и как композитора, понимающего специфику работы исполнителя. Однако область камерно-ансамблевой музыки с участием фортепиано С. В. Рахманинова до сих пор остается в тени интересов исследователей. Отчасти, причиной тому служит немногочисленность камерных сочинений. Кроме того, исторически сложился акцент на сфере сольного фортепианного исполнительства, в котором сконцентрированы идеи индивидуализации творческого процесса, а «доверительный диалог» камерной музыки отошел на второй план. Между тем, камерно-ансамблевые произведения С. В. Рахманинова представляются незаурядными сочинениями, в которых перед пианистом ставится множество исполнительских и ансамблевых задач.

Предметом данного исследования стала работа пианиста над Сонатой для виолончели и фортепиано g-moll op. 19. Богатство содержания произведения, связанное с тематизмом, ставит перед пианистом технические и художественные трудности, а также предполагает разнообразные варианты работы в качестве участника ансамбля. Пианисту дается возможность выразить свою индивидуальность, показать лучшие грани тембровых характеристик инструмента, выступить участником диалога и представить свои возможности в роли сопровождающего. В соответствии с вышеизложенным, в статье были поставлены следующие задачи:

- обозначить образные сферы Сонаты для виолончели и фортепиано и связанные с ними исполнительские сложности;
- определить роль пианиста и его функции в ансамбле в данном произведении.

Теоретическая база включает ряд исследований в области искусства фортепианной игры А. Б. Гольденвейзера (1969), А. Д. Готлиба (1971), И. Гофмана (1961), Д. Житомирского (1945), Г. Г. Нейгауза (1988). Потребовалось и обращение к работам, рассматривающим вопросы камерного ансамбля и аккомпанемента: Н. А. Крючкова (2017), А. М. Митекина (2017), Дж. Мура (1987), С. Г. Чайкина (2008).

В соответствии с поставленными задачами были использованы следующие методы исследования: анализ Сонаты для виолончели и фортепиано, анализ источников, структурно-типологический метод. Практическая значимость определяется тем, что основные выводы, сделанные в ходе исследования, могут быть полезны для пианистов, работающих над камерно-ансамблевым репертуаром С. В. Рахманинова.

### Основная часть

Соната для виолончели и фортепиано С. В. Рахманинова имеет четырехчастную структуру. Драматический конфликт сосредоточен в первой части (*Lento – Allegro moderato*; g-moll; сонатная форма с медленным вступлением). Общий принцип движения драматургии сонаты связан с переходом от меланхолической грусти через сумрачное скерцо второй части (*Allegretto scherzando*; c-moll; сложная трехчастная форма) и идиллическую лирику медленной третьей части (*Andante*; Es-dur; простая трехчастная форма) к выражению народного светлого настроения в финале (*Allegro mosso*; G-dur; сонатная форма).

Лирическая сфера в первой части представлена в трех ипостасях: это элегическая лирика, мятежная лирика и лирика-созерцание. Элегические образы в основном сосредоточены во вступительных и связующих эпизодах.

Во вступлении перед пианистом встает задача технически сложного исполнения широких аккордов, достигающих диапазона децимы, которые должны звучать напевно. Медленный темп не упрощает работу, а заставляет более серьезно относиться к качеству каждого взятого звука. Выверенность движений должна быть максимально точной. Обладателям небольших рук будет технически сложнее исполнить некоторые вертикальные созвучия, придется использовать *arreggiato*, из-за этого возникает опасность зажимов и неаккуратного небрежного исполнения. При игре широких аккордов маленькой рукой А. Б. Гольденвейзер (1969) давал рекомендацию к расположению пальцев относительно клавиатуры: наиболее легко исполнять аккорды, в которых 1 и 5 палец играют на белых клавишах, а остальные располагаются на черных, тем самым создавая естественное слегка приподнятое положение руки (с. 239). Данная проблема усугубляется широкими взлетами в далекие октавы и в правой, и в левой руке – необходимостью создания большого звукового пространства. Такие переносы руки на большое расстояние должны осуществляться с помощью движения по кривой, о чем писал Г. Г. Нейгауз (1988). Очистить исполнение от неточностей помогут «внимание, зоркость, воля и тренировка», которым остается «учиться у ворошиловских стрелков и снайперов». Далее великий педагог указывал: «Вся психологическая картина в обоих случаях – в стрельбе и в “попадании” на отдаленные ноты – очень схожа. Кроме внимания, чувства полной свободы, разумной экономии движений и высшей требовательности слуха к звуку, тут ничего не посоветуешь» (с. 116).

Главная тема у виолончели продолжает линию элегической лирики, но под влиянием нового элемента в фортепианной партии она приобретает взволнованность и тревожность интонаций, из-за чего образ наполняется динамической устремленностью, драматизмом и мятежностью. Фактура аккомпанирующего виолончели фортепиано самостоятельна и выделяется насыщенностью и плотностью. В ней присутствуют как контрапункт в среднем регистре, так и арпеджио в верхнем голосе, которые развиваются на фоне тонического органного пункта в басовом регистре.

Главная партия у фортепиано включает сразу две образные сферы, которые будут спроецированы на все произведение: злое скерцо первого элемента – во 2 части, лирика второго элемента – в 3 части. В главной партии сконцентрирована вся конфликтность первой части, что нашло отражение прежде всего в различных трактовках партий фортепиано и виолончели, которые не находятся в образном единстве. Перед пианистом встает трудность переключения с одного образа на другой, что требует и мгновенных изменений художественно-технических средств, заключает в себе трудности владения мелкой техникой, беглой игрой арпеджио. Технически важно добиваться того, чтобы рука в исполнении арпеджио не была зажата, скована. Для этого, как указывает И. Гофман (1961), нужно, чтобы кисть оставалась в покое (с. 57). Партия фортепиано, берущая на себя роль равноправного участника ансамбля, содержит в себе жесткие, грозные элементы восходящих аккордовых движений. За счет *staccato* их острота и диссонансирующее звучание усиливаются. По словам Ю. Келдыша (1973), «ритмически четко скандированная фигура у фортепиано с излюбленным Рахманиновым анапестическим ритмом» является «источником динамизации ее фактуры» (с. 195). В данном контексте наиболее уместным оказывается использование «тяжелых» пальцев (особенно первого) для создания «тяжелого» *staccato*. Отметим, что такой вид техники в целом достаточно характерен для исполнения произведений С. В. Рахманинова.

Главная партия первой части выявляет важнейшую особенность фортепианного стиля С. В. Рахманинова, которая заключается в качестве концертности. В широком смысле под концертностью понимается тяготение к крупным масштабам выразительных средств, образной обобщенности и непосредственному проявлению чувственного начала (что отличает концертность от симфонизма) (Житомирский, 1945, с. 83). Концертность

тесно связана с индивидуальной творческой стихией С. В. Рахманинова. В то же время для него характерны некоторая театральность, плакатность, рельефность. Это выявляет в данном направлении тенденцию к экстраверсии в противовес камерности, тяготеющей к интроверсии.

Отражением созерцательной образной сферы является побочная партия. Прежде всего, меняет свое обличье фортепиано, чья фактура приобретает плавность, изображая мягкие покачивания с помощью синкоп в сопровождении. На 5 и 4 пальцы приходится основная мелодическая линия в правой руке, тогда как наиболее сильные пальцы (1, 2, 3) призваны играть роль аккомпанирующего голоса. 5 и 4 пальцы обязательно должны исполнять *legato*, создающее интонацию вздоха. Воплощение разумного динамического баланса между пальцами в фортепианной фактуре отражает одно из умений пианиста, заключающееся в удобном и гибком воспроизведении многоголосной ткани (Чайкин, 2008, с. 8). В то же время в побочной партии содержится отклик на брутальный элемент фортепиано из главной партии, который, по сути, становится лейтмотивом, скрепляющим воедино все построение первой части сонаты. В побочной партии данный элемент тщательно скрывается автором в слоях фортепианной фактуры: репетиции снижают его узнаваемость, однако композитор подчеркивает их штрихом *tenuto* или *tenuto* и *staccato*.

Образы мятежной лирики господствуют также в разработке первой части. Данный раздел представляет значительную техническую сложность для пианиста-ансамблиста, связанную с постепенным ускорением темпа, расширением диапазона фигураций в партии фортепиано и постоянным соединением на близком расстоянии крупной техники с мелкими моторными движениями. Кроме того, сама смена темпа представляется сложной, потому что требует внимательного вслушивания не только в свою партию, но и в звучание виолончели. Волна восхождения к кульминации в разработке сглаженная, постепенная, что обуславливает потребность создания продуманной динамической и темповой драматургии.

В разработке также необходимо обратить внимание на сольный эпизод фортепиано, где оно берет на себя одновременно и роль лирической, и роль скерцозной темы. Элементы одной и другой сопоставляются на малых расстояниях в разных диапазонах, предполагают разные туше и используемые штрихи: вязкие аккорды в высоком регистре лирической темы создают тоскливую восходящую малосекундную интонацию, тогда как следом звучит злое, жесткое и крепкое *staccato* в среднем и низком регистре. Это и технически, и художественно сложное место, заслуживающее отдельного внимания. Кроме того, здесь фортепиано предстает в качестве солиста, что накладывает особую смысловую нагрузку на данный эпизод: противостояние скерцозного элемента и лирического оказывается в плоскости одного тембра, показывает усиление их внутреннего конфликта. Аккордовый эпизод *Allegro molto* должен исполняться жестко и яростно, что будет составлять контраст к нежной и просветлённой побочной партии, которая знаменует возвращение к репризе.

Вторая часть построена по принципу сопоставления лирической и скерцозной сфер. В основе скерцо – энергичная, мрачная тема в низком регистре. Ей противопоставлены две лирические светлые темы. Они образуют сложную трехчастную форму, в которой также прослеживаются черты концентрической формы и рондо. Пианисту большое внимание необходимо уделить тембру. При исполнении основной темы сухость и некоторая жестковатость тембра подчеркиваются с помощью ударной природы фортепиано и лишь поддерживаются «скрипучими» угловатыми движениями в нижнем регистре виолончели. Основная тема изобилует *tenuto*, которые создают метроритмическое своеобразие ее звучания. Кроме того, в правой и левой руке присутствуют достаточно широкие скачки, которые в быстром темпе довольно сложно исполнить. Порой эту сложность можно преодолеть путем передачи верхних нот правой руке, но иногда возможно взять высокие ноты в левой руке только со скачком.

Вторая тема составляет резкий контраст к первой и предполагает совсем иную работу: пианисту необходимо создать при ее воплощении ощущение прозрачного, воздушного, широкого пространства. Эти легкость и невесомость возможны при идеально ровном исполнении партии левой руки, которой поручены длинные арпеджио. Примечательно, что переносы руки оказываются здесь действительно чрезвычайно широкими, из-за чего предлагается играть даже с переносом пятого пальца через первый. Но аппликатурные сложности должны быть отработаны настолько, чтобы оставаться незаметными для слушателя. Певучие подголоски, исполняемые с соединением штрихов *tenuto* и *legato* в партии правой руки, создают плавные ниспадающие интонации. Врывающаяся основная тема скерцо резко прерывает это плавное течение арпеджио. Здесь важен переход из одного состояния в совершенно другое. И хотя пианист сталкивается с данной задачей уже на кратких расстояниях в главной партии первой части, здесь этот контраст оказывается усиленным.

Техническую сложность во второй части представляет, пожалуй, последующее возвращение от лирической темы к основной теме скерцо через чеканные пятизвучные аккорды, которые исполняются с колоссальным усилением динамики от *pianissimo* до *fortissimo* и приводят к аккордовым россыпям, исполняемым с помощью штриха *martelato*. Последние требуют точного попадания и аккуратного исполнения при всей полнозвучности игры.

В третьей части вновь сосредоточена рахманиновская созерцательная лирика, проходящая сквозной нитью через все произведение. У пианиста появляется возможность продемонстрировать прелести певучего звучания инструмента. Примечательно, что начальная тема отдается именно фортепиано, а не виолончели, которая более соответствует роли «певца». Тем важнее пианисту поработать над певучестью звука, над мягкостью туше, над созданием иллюзии дрящейся звучности. Конечно, в создании этой иллюзии большую роль играет правильная педализация. Ввиду того, что в основном гармонии длятся по целому такту, возникает соблазн использовать длинную педаль, однако следует предостеречь от этого ввиду того, что в правой руке исполняется несколько раз один и тот же звук, который будет тушеваться, если играть длинную педаль,

поэтому нужно брать ее четверть каждую половину такта. Каждый звук фортепианной мелодии берется *tenu-to*, на фоне фигураций арпеджио, которые помещены сразу в двух пластах фактуры. Следует предостеречь исполнителя в этом фрагменте от чрезмерной тяжеловесности сопровождающих голосов, которые должны быть максимально сглажены и незаметны, создавая кольшущийся фон для безыскусной мелодии.

Контрапункт, возлагающий между мелодией виолончели и фортепиано, подводит к главной кульминации (причем основная тема оказывается в партии фортепиано). Сама же кульминация содержит аккордовую пульсацию в партии фортепиано, делая необходимой работу над дифференциацией отдельных звуков аккорда с выделением верхнего и нижнего звука и снижением громкости игры средних пластов. Аналогичная задача стоит перед пианистом и в воплощении кульминации репризы.

Четвертая часть отражает стихию народного праздника, традиционного для финалов русских симфоний. Перед пианистом вновь встает задача технически совершенного исполнения. Главная партия отличается органичной пестротой художественных исполнительских деталей. Причем обилие этих деталей делает сложным соединение столь разнообразных элементов (разные типы фактуры, разные штрихи, смена двухдольности на трехдольность, регистровые контрасты) в единое целое. Широко представлены крупная техника, широкие аккорды, которые должны исполняться полнозвучно, ярко, искрящимся тембром. Драматургическое значение побочной партии финала усматривается в сближении фортепиано с певучим тембром виолончели, в возвращении к технике кантиленного исполнения.

Рассмотренные особенности и исполнительские сложности Сонаты для виолончели и фортепиано доказывают художественную и инструктивную ценность данного произведения для пианистов-ансамблистов. Его популярность среди музыкантов, работающих в камерных жанрах, также свидетельствует о большом исполнительском потенциале, заложенном в этом произведении. При использовании исполнительских средств пианист должен ориентироваться на образные сферы сонаты, которые выстраивают драматургию произведения.

В сонате можно отметить разнообразные варианты работы пианиста как участника камерного ансамбля. В основе принципов ансамбля – неограниченная свобода, при которой каждому участнику дается возможность выразить свою индивидуальность, показать лучшие грани тембровых характеристик инструмента, выступить участником диалога и представить свои возможности в роли сопровождающего.

Нередко фортепиано играет свою традиционную роль инструмента, сопровождающего солиста, обозначающего гармоническую опору. Так происходит, например, в третьей теме (теме середины) второй части. Мягкая арпеджированная фактура фортепиано создает гармоническую окраску, расцветивающую выразительную мелодию виолончели. «Уход в тень», тем не менее, не лишает пианиста возможности продемонстрировать свое мастерство концертмейстера (аккомпаниатора). Подчиняться – это тоже искусство. Дж. Мур (1987) в своих воспоминаниях замечал, что быть аккомпаниатором – это ответственность и за себя, и за солиста: «Ответственность! Какое нервное напряжение заключено в этом простом слове. И здесь солист и аккомпаниатор находятся в различном положении, так как солист несет ответственность только за себя» (с. 125).

Иногда в партии фортепиано сонаты С. В. Рахманинова яркие фактурные приемы служат дополнительным колористическим элементом. Так происходит, например, в разделе коды третьей части: изобразительность музыки здесь выходит на первый план, искрящийся звук заполняет широкие пространства. Даже выполняя функцию аккомпанемента, пианист «не лишен исполнительской свободы в пределах, установленных самим композитором» (Крючков, 2017, с. 75). У С. В. Рахманинова исполнительская свобода пианиста весьма вариативна. Нередко композитор расширяет функцию фортепиано за счет насыщения партии различными тематическими элементами, которые придают музыке особую плотность и фактурную «полифоничность». Так, во вступлении первой части фортепиано сопровождает мелодию виолончели, но его фактура насыщается мелодическими подголосками, контрапунктическими проведением, что усиливает экспрессию терпкого звучания диссонансов у солирующей виолончели.

В некоторых фрагментах сонаты партии виолончели и фортепиано выступают в образном, тематическом и интонационном единстве, создавая своеобразные инструментальные «дуэты согласия». Так происходит, например, в теме середины второй части. Виолончель образует с фортепиано дуэт согласия, создавая мягкие мотивные переключки. Равноправным участником ансамбля фортепиано выступает и в основной теме третьей части, вновь образуя дуэт согласия с виолончелью. Основным принципом организации материала становятся разнообразные косвенные движения, при которых в одной партии тянутся длинные ноты, а в другой осуществляется мелодическое движение.

Посредством штрихов и фразировки во вступлении С. В. Рахманинов стремится к максимальному разъединению мелодических движений виолончели и фортепиано, подчеркивая их диалогичность, самостоятельность. О возможности сочетания одновременно разных штрихов и снятия звука у разных инструментов, если этого требует художественный образ сочинения, писал А. Готлиб (1971, с. 73). Поэтому исполнители должны сохранять во вступлении авторские штрихи, делающие каждую новую реплику одного из инструментов уникальным развитием диалога виолончели и фортепиано.

Равноправие между участниками камерного ансамбля «порождает в некоторой степени доброжелательную конкуренцию, дух соревновательности» (Митекина, 2017, с. 14). Примером конфликтного взаимодействия партий фортепиано и виолончели является главная партия первой части. Если виолончель продолжает лирическую линию сонаты, зародившуюся во вступлении, то фортепиано проводит новый жесткий тематический элемент. Данная фраза фортепиано действительно является главным «антагонистом» для элегической образности. Сложность воплощения этого элемента в партии фортепиано кроется в необходимости

быстро переключаться после его исполнения на функцию аккомпаниатора к виолончельной теме. Таким образом, пианист одновременно должен участвовать в гармонической поддержке виолончели и выступать в качестве солиста – исполнителя новой темы. Это ставит перед исполнителем двойственные задачи, требующие мгновенного переключения из одной роли в другую.

При всей важности фортепиано в произведении, композитор сравнительно редко отводит ему роль полноправного солиста. Одним из немногих примеров является эпизод середины из четвертой части, в котором в нижнем голосе помещается основная тема, тогда как виолончель проводит подголосочные второстепенные элементы. По всей видимости, это связано с дарованием Рахманинова-мелодиста, тонко чувствовавшего потребность в тембре, который умеет «петь». Несомненно, фортепиано по своей природе уступает виолончели в этой способности.

## Заключение

На основании проведенного исследования можно сделать следующие выводы. Образные сферы сонаты отражают богатство содержания произведения, выстраивают его драматургию, а также обуславливают исполнительский характер партии фортепиано, выбор штрихов и других средств выразительности. Для создания скерцозной образности требуется сухой, жестковатый тембр, связанный с ударной природой фортепиано. Лирические образы, наоборот, требуют певучего звучания, создание которого усложняется такими техническими приемами, как исполнение широких аккордов и длинных арпеджио, требующих использования приема *aggregiato* или переноса рук. На протяжении сонаты перед пианистом встает задача быстрого переключения с одного образа на другой, что требует мгновенных изменений художественно-технических средств, например, жесткое аккордовое движение чередуется с мелкой техникой, беглой игрой арпеджио. Весомую роль в сонате играет принцип концертности. Пианист берет на себя роль равнозначного участника ансамбля, ему поручаются в сонате различные функции: гармонической поддержки для мелодии, экспозиции основного тематизма, контрапунктического проведения конфликтного образа. Кроме того, эти традиционные варианты синтезируются в музыке С. В. Рахманинова, показывая богатство художественных решений и открывая большое пространство для воплощения мастерства пианиста.

## Источники | References

1. Гольденвейзер А. Б. Статьи, материалы, воспоминания. М.: Советский композитор, 1969.
2. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971.
3. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961.
4. Житомирский Д. Фортепианное творчество Рахманинова // Советская музыка. 1945. № 4.
5. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973.
6. Крючков Н. А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения: учебное пособие. СПб.: Планета музыки; Лань, 2017.
7. Митекина А. М. Сравнение специфики деятельности пианиста-концертмейстера и пианиста - участника камерного ансамбля // Вестник ТвГУ. 2017. Вып. 2.
8. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор / предисл. В. Н. Чачавы. М.: Радуга, 1987.
9. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. М.: Музыка, 1988.
10. Чайкин С. Г. Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке: автореф. дисс. ... к. иск. Новосибирск, 2008.

## Информация об авторах | Author information



Гришко Анна Александровна<sup>1</sup>

<sup>1</sup> МБУДО «Детская школа искусств г. Гаджиево» ЗАТО Александровск



Grishko Anna Aleksandrovna<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Municipal Budgetary Institution of Additional Education “Children’s Art School of the Town of Gadzhievo”, Closed Administrative-Territorial Formation Aleksandrovsk

<sup>1</sup> [annep1990@yandex.ru](mailto:annep1990@yandex.ru)

## Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 12.10.2021; опубликовано (published): 20.11.2021.

**Ключевые слова (keywords):** С. В. Рахманинов; камерно-ансамблевое исполнительство; Соната для виолончели и фортепиано; роль пианиста; S. V. Rachmaninoff; chamber ensemble performance; Sonata for Cello and Piano; pianist’s role.