

Т. С. ГЕРДОВА

Мелитопольский институт экологии и социальных технологий
Всеукраинского межрегионального университета развития человека

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ ЭТЮДА-КАРТИНЫ h-moll op. 39 № 4 С. РАХМАНИНОВА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Н. ЧЕСНОКОВОЙ



Как известно, важнейшей исполнительской проблемой является воссоздание целостного музыкального произведения на основе авторского текста. Множественность исполнительских решений обусловлена вариативностью самой интерпретационной деятельности. Как отмечает Л. Мазель, «... всё произведение в целом... целесообразно рассматривать как своего рода работающий механизм (или “организм”)... дающий художественный эффект» [3, с. 20]. Конкретная исполнительская интерпретация достигает «художественного эффекта» при помощи последовательно организуемого музыкального материала на основе отбора выразительных средств, который определяется своеобразием художественной идеи интерпретатора. Именно концептуальный отбор и целенаправленное использование указанных средств позволяют исполнителю расставить интерпретационные смысловые акценты.

Репрезентативность Этюда-картины h-moll op. 39 № 4 С. Рахманинова в плане выявления интерпретаторской художественной идеи мотивируется характером тематизма, не содержащего ярко выраженных конфликтных интенций и, благодаря этому, допускающего различные трактовки. В качестве узловых моментов, оказывающих воздействие на художественную целостность пьесы, здесь выступают ключевые ритмоинтонационные формулы экспозиции, а также их позднейшие преобразования как этапы развития авторского замысла.

Экспозиционная часть Этюда-картины (тт. 1–14) состоит из двух периодов единого строения (при этом второй период, помимо заключительной несовершенной каденции в основной тональности, снабжён дополнением-связкой, модулирующим в тональность доминанты). В тематическом материале и первого, и второго периодов отсутствуют значительные кульминации, резкие сопоставления, сдвиги и существенные изменения. Общей чертой тематизма обоих периодов является его неброский характер.

Вместе с тем, в упомянутой общности прослеживаются и некие имманентные различия – на уровне коротких ритмоинтонационных формул. Последние, сообразно их семантической функции, могут быть названы «краткими темами» (термин Н. Сарафанниковой; см.: [5, с. 147]). Так, на протяжении начального периода интонационное движение в «кратких темах» связано с восходящей или нисходящей линиями, т. е. более-менее активной устремлённостью к сильной (или относительно сильной) метрической доле; аналогичная устремлённость присуща и репетициям на одном звуке. Иными словами, в «кратких темах» обнаруживается весомый потенциал ритмической энергии, сопряжённый с перспективами их многообразной интерпретации и вариативного воплощения.

Во втором периоде «краткие темы» представляют собой трёхзвучные попевокки, для которых характерны упорное «кружение» вокруг намеченного «центра», постоянно-неизменное возвращение к нему, а также длительное пребывание избранного звука в качестве интонационно притягательной «вершины». Указанная черта инспирирует определённую целенаправленность мысли интерпретатора, коль скоро «... в пристрастии к подобного рода тематизму отчётливо заметна сосредоточенность на провозглашении какой-либо музыкальной идеи» ([5, с. 147]; курсив мой. – Т. Г.). Итогом этой «сосредоточенности» закономерно становится полномасштабное отражение авторского концептуального замысла. Вариативному интерпретированию подлежат и степень «сосредоточения», и характер реализуемой идеи.

Впрочем, названные свойства «кратких тем» первого и второго периодов не в полной мере конкретизируют специфику соответствующего тематизма. Здесь возникает обширное пространство для исполнительских поисков – как в плане образно-смысловой определённости «кратких тем», так и на уровне художественной концепции, обусловленной типами взаимодействия упомянутого музыкального материала и логическими принципами организуемой художественной целостности.

Если авторский текст, наделяемый богатым интерпретационным потенциалом, соответствует категории общего, то многочисленные интерпретации данного текста соотносятся с категорией особенного. Наряду с этим, неповторимость интерпретации достигается благодаря индивидуализированному семантическому слою, который соответствует категории единичного. Самобытность исполнительского воплощения Этюда-картины h-moll известной пианисткой, профессором Донецкой государственной музыкальной академии (далее – ДГМА) Н. Чесноковой¹ наглядно «удостоверяется» *интенсивностью* выявляемого потенциала ритмической энергии в первой теме и *последовательностью* реализуемого эффекта «сосредоточения» на «провозглашаемой идее» во второй теме. Возможности единичного исполнительского интерпретирования семантики «кратких тем» коренятся в их большей или меньшей орфоэпической характерности, сопряжённой с относительно «нестрогой» регламентацией свойств используемых штрихов и артикуляционных приёмов (в первом случае – staccato, во втором – legato).

Так, благодаря особой заострённости штриха staccato в интерпретации Н. Чесноковой реализуется не только присущая «краткой теме» первого периода ритмическая энергия движения, но и определённая семантическая направленность: названная тема в образном аспекте сближается с рахманиновским романсом «Крысолов», обретая «бомелиевский» [2, с. 264], скрыто-угрожающий подтекст.

Ярко индивидуализированный облик в интерпретации Н. Чесноковой обретает и лаконичная вторая экспозиционная тема. Её лиризм обусловлен «кружащейся» вокруг интонационного центра, мягко «закруглённой» попевкой из трёх звуков. Стремясь придать неповторимое семантическое значение упомянутой краткой теме, Н. Чеснокова использует наличествующее противоречие между ямбической организацией попевки и авторскими артикуляционными предписаниями.

Разумеется, в данном случае безусловный приоритет ямбической пульсации, соотносимый с типичным кругом выразительных возможностей ямба, активизировал бы потенциальную ритмическую энергию интонационного движения. Однако соответствующее решение могло бы придать «краткой теме» второго периода ощутимую близость к «семантическому полю» предыдущей темы, противореча индивидуальной художественной концепции Н. Чесноковой. Таким образом, интерпретатор намеренно подчёркивает приоритетную

функцию артикуляционно-штриховых обозначений: в указанной теме объединяющая лига заканчивается на staccato, что позволяет облегчить завершающий опорный звук и выявить скрытое «хореическое наклонение» темы. В исполнительском процессе отмеченная «подробность» связана с воплощением эмоционально-образной атмосферы, традиционно предполагающей доминирование хорея².

В процессе развития данной темы интерпретатор заменяет предписываемое staccato на заключительном звуке штрихом portamento; при этом для интерпретаторской мысли Н. Чесноковой важен первоначальный момент сопоставления двух «кратких тем», обозначающий драматическую сопряжённость контрастных образов. Следует заметить, что упомянутый семантический слой выступает здесь наглядным проявлением особенного. Индивидуальный смысловой акцент в исполнении указанной темы обусловлен таким характером интонирования, который соотносится с модифицированной «интонацией вдоха» (нисходящей малой секунды³). Сохраняемая и усиливаемая интерпретатором никнущая интонация обретает, благодаря многократным возвращениям к опорному звуку (сначала – *f*, при повторении – *h*), скорбно-«ламентозный» характер. Отмеченная ранее «сосредоточенность на провозглашении... одной музыкальной идеи» ассоциируется с болезненной поглощённостью неотвязными переживаниями.

Сопоставление индивидуализированных вариантов двух «кратких тем» в интерпретации Н. Чесноковой позволяет со всей очевидностью выявить замысел интерпретатора. Речь идёт о подчёркнуто остром «столкновении» образных сфер, достигающем масштабов подлинной конфликтности. Отмеченное «столкновение», как мы полагаем, должно рассматриваться в качестве фундаментальной предпосылки для художественной целостности, которая безусловно присуща исполнительской концепции Н. Чесноковой. В целом эта концепция связана с постепенным «вытеснением» напевно-жалобной сферы, уступающей натиску заострённо-напористых образов, вплоть до полного господства последних.

Указанный вариант интерпретации потенциально заключён в авторском тексте, но отсутствие первоначально заявленного острого конфликта, значительных динамических масштабов развития исходного материала не способствует однозначности подобного прочтения. Убедительными подтверждениями сказанному, в частности, служат исполнительское толкование рассматриваемого Этюда-картины,

представленное Б. Фальковым⁴, а также музыкально-ведческая трактовка В. Брянцевой [1, с. 487–488]. Образно-жанровая специфика пьесы в целом соотносится В. Брянцевой с «песенно-лирическим скерцо», основной принцип развития характеризуется как «поток из прихотливо сливающихся и сменяющихся “образных течений”» [1, с. 487]. Сами же «образные течения», по мнению исследователя, предстают своего рода «вариациями» первоначально экспонируемого тематизма. Контрастные друг другу, но отнюдь не конфликтующие тематические элементы служат основой для прихотливой смены образов-«картин» – магистрального принципа организации художественного целого.

Б. Фальков также не стремится к раскрытию конфликтного потенциала экспозиционного тематизма, предлагая иной подход к достижению целостности исполнительской формы – единый элегический характер всего произведения. Облегчённое звучание ритмически активных построений, умеренная громкостная динамика способствуют воплощению монообразной эмоциональной атмосферы, в которой главенствует настроение светлой печали. В интерпретации Б. Фалькова образный строй Этюда-картины h-moll приближается к романсу С. Рахманинова «Ночь печальна». Конструктивным принципом организации художественного целого для интерпретатора является стабильность воссоздаваемой «картины настроений», дополняемая вариативными изменениями эмоциональной «нюансировки» тем, игрой светотени.

Напротив, основой художественной целостности в интерпретации Н. Чесноковой является столкновение подчёркнуто контрастных образов, придающее исполнительской форме ярко выраженную действенность, динамичность. Конфронтация лаконичных тем-образов определяет специфику драматургии, а сами темы становятся строительными «кирпичиками» указанной формы. Развитие на протяжении трёх условных разделов разработочной середины Этюда (тт. 15–47) в равной степени перекликается с обеими названными тенденциями. Так, в первом разделе (тт. 15–28) концептуальный замысел исполнительницы реализуется в динамизме выявляемой устремлённости к местной кульминации (т. 28) и в акцентировании резкой отграниченности от последующего изложения.

Демонстрируемая интерпретатором высокая степень напряжённости в упомянутой кульминационной зоне достигается при помощи «заострённого» staccato в артикуляции «ниспадающих» шестнадцатых начальной темы и

тембральной «омрачённости», обусловленной секундовым «нисхождением» заключительных звуков этого движения. Совокупность отмеченных средств благоприятствует не только достижению масштабной остродраматической кульминации (последний из упомянутых звуков становится её гармонической основой), но и подчёркиванию резкого «излома» формы в соотношении данной кульминации со следующим этапом развития.

В интерпретации Н. Чесноковой упомянутая кульминационная зона становится ярко выраженным центром разработочной части, корреспондирующим с главной кульминацией Этюда-картины (заключительный раздел, тт. 48–61), благодаря чему устанавливаются необходимые логические и смысловые связи в границах художественного целого. Масштабности заключительной кульминации Этюда-картины (т. 56) в этом исполнении способствует последовательное исполнительское нивелирование упоминавшейся хореической интонации второй «краткой темы» на протяжении второй половины разработочной середины, а также своего рода «нагнетание» специфических черт первой темы в заключительном разделе – с усилением артикуляционной характерности, использованием различных приёмов фактурного уплотнения, наступательным характером движения шестнадцатых к завершающим «точкам устремления». Вышеперечисленные исполнительские средства придают звучанию освещаемой кульминации в прочтении Н. Чесноковой подлинную катастрофичность.

Дополнительную линию композиционно-драматургического развёртывания в указанной интерпретации формируют кадансовые обороты, завершающие экспозиционный и средний разделы. Каждое из упомянутых завершений включает в себя два каданса. Если функция второго определяется модуляционным переходом в новую тональность (тт. 12–14) или закреплением основной тоники (тт. 45–47), то первый каданс (тт. 11–12 и 44–45 соответственно) наделяется драматургической ролью философского итога, утверждающего необратимый ход событий. К отмеченным «резюме» в содержательном и конструктивном аспектах примыкает и финальный аккорд пьесы – в интерпретации Н. Чесноковой он воспринимается как своеобразный постскрипtum. Подобная роль заключительного аккорда в исполнительской форме Этюда-картины соотносится с общим замыслом интерпретатора: кадансы экспозиционного и разработочного разделов выполняют не только членящую функцию (как и надлежит кадансу), но и выступают рассредоточенными

предыктами на расстоянии к заключительному аккорду, что в полной мере подтверждает закономерность его итогового акцентирования.

«Резкие противопоставления», жёсткие «столкновения контрастных образных сфер», по мнению Л. Скафтымовой, являются основными приёмами развития в позднем творчестве С. Рахманинова [6, с. 60]. Вместе с тем, перечисленные характерные черты интерпретации Этюда-картины h-moll, демонстрируемые Н. Чесноковой, нельзя считать лишь «отголоском» приоритетных особенностей позднего стиля автора. Указанные черты не случайны для названной исполнительницы, поскольку они обнаруживаются не только в её интерпретации Вариаций на тему Корелли, ор. 42, но и в прочтениях более ранних композиций С. Рахманинова – например, Этюда-картины

cis-moll, ор. 33 № 6⁵, в котором столкновение образно-смысловых «антитез» не выглядит столь уж очевидным. Неоднократно прослеживаемые характерные черты организации художественного целого в толкованиях фортепианных произведений С. Рахманинова, принадлежащих Н. Чесноковой, с полным основанием могут быть названы исполнительскими принципами пианистки. К числу упомянутых принципов, представленных в интерпретации Этюда-картины С. Рахманинова h-moll, ор. 39 № 4, относятся: персонификация «кратких тем», заострение характерности их ритмоинтонационной основы, остроконфликтная диалогичность композиционно-драматургического развития (с подчёркнутой весомостью «изломов» формы), концептуальная трактовка исполнительских приёмов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Н. Чеснокова – профессор кафедры специального фортепиано Донецкой государственной музыкальной академии. Соответствующая аудиозапись – фрагмент концерта названной кафедры (1981) – хранится в архиве вуза.

² Оправданность подобной трактовки находит подтверждение в т. 51 авторского текста, где Рахманинов артикуляционными средствами подчёркивает «хореичность» интонации, которая в метрическом отношении является ямбической.

³ Своего рода предпосылкой к этому служит описываемый Г. Нейгаузом технический

навык соединения двух, трёх и более нот, в котором процесс интонирования и пианистический приём неразрывно связаны друг с другом (см.: [4, с. 104]).

⁴ Б. Фальков – преподаватель кафедры специального фортепиано Донецкого музыкально-педагогического института (1979–1980). Далее в тексте фигурируют отсылки к стенограмме урока Б. Фалькова со студенткой I курса (1979, архив ДГМА).

⁵ Запись указанного Этюда-картины представлена в фонограмме урока Н. Чесноковой со студенткой IV курса ДГМА (2013).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Брянцева В. С. В. Рахманинов. М.: Сов. композитор, 1976. 647 с.*
2. *Коган Г. Рахманинов-пианист // Коган Г. Вопросы пианизма: избр. ст. М.: Сов. композитор, 1968. С. 220–260.*
3. *Мазель Л. Эстетика и анализ // Советская музыка. 1966. № 12. С. 20–30.*
4. *Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Музыка, 1987. 240 с.*
5. *Сарафанникова Н. Р. S. О микротематизме // Музыкальная академия. 2009. № 3. С. 146–149.*
6. *Скафтымова Л. С. Рахманинов: особенности позднего периода творчества // С. В. Рахманинов и мировая культура: материалы V Международной науч.-практ. конф. Ивановка: Музей-усадьба С. В. Рахманинова, 2014. С. 56–63.*

REFERENCES

1. *Bryantseva V. S. V. Rakhmaninov* [S. Rachmaninov]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1976. 647 p.
2. *Kogan G. Rakhmaninov-pianist* [Rachmaninov as a Pianist]. Kogan G. *Voprosy pianizma* [Problems of Pianism]: selected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1968. P. 220–260.
3. *Mazel' L. Estetika i analiz* [Aesthetics and Analysis of Music]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1966. № 12. P. 20–30.
4. *Neygauz G. Ob iskusstve fortepiannoy igry*: Zapiski pedagoga [On the Art of Piano Playing: Notes by Pedagogue]. Moscow: Muzyka Press, 1987. 240 p.
5. *Sarafannikova N. P. S. O mikrotematizme* [P. S. About Micro-thematism]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2009. No. 3. P. 146–149.
6. *Skaftymova L. S. Rakhmaninov: osobennosti pozdnego perioda tvorchestva* [S. Rachmaninov: the Peculiarities of the Late Period of His Work]. S. V. *Rachmaninov i mirovaya kul'tura* [S. Rachmaninov and the World Culture]: papers of the Fifth International research-practical conference. Ivanovka: S. Rachmaninov Country-House Museum, 2014. P. 56–63.

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ ЭТЮДА-КАРТИНЫ h-moll op. 39 № 4
С. РАХМАНИНОВА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Н. ЧЕСНОКОВОЙ**

В статье освещаются важнейшие особенности интерпретации рахманиновского Этюда-картины h-moll op. 39 № 4 известной донецкой пианисткой Н. Чесноковой, способствующие достижению художественной целостности исполнительской формы. Большое внимание уделено «диалогам» интерпретатора с авторским текстом; в качестве приоритетной черты последних фигурирует дифференциация многоголосной фактуры. Специфика интонационного строения и ритмической организации отдельных тематических образований благоприятствует их рассмотрению в качестве «кратких тем». Исследователем отмечена присущая Н. Чесноковой тенденция к исполнительскому обострению характерности указанных тем, к использованию их конфликтного сопряжения в процессе развития музыкального матери-

ала. Освещена конструктивная роль «кратких тем» в исполнительском формообразовании целого, связанная с подчёркиванием граней звуковой формы. Наряду с этим, обозначены магистральные драматургические линии рассматриваемой интерпретации, выявлена своеобразная роль кадансов, которые предстают в качестве объединяющего фактора. По мнению исследователя, упомянутые особенности исполнительского мышления обнаруживаются и в принадлежащих Н. Чесноковой интерпретациях других произведений, что позволяет отнести их к числу стилиобразующих принципов, наиболее значимых для данного музыканта.

Ключевые слова: Н. Чеснокова, исполнительская интерпретация, художественная целостность, исполнительская концепция, музыкальная драматургия, музыкальное формообразование.

**PERFORMING ORGANIZATION
OF ARTISTIC INTEGRITY OF ETUDE-TABLEAU IN B MOLL, OP. 39 No. 4
BY S. RACHMANINOV IN THE INTERPRETATION BY N. TCHESNOKOVA**

The major peculiarities of the interpretation by the well-known Donetsk pianist N. Tchesnokova conformably to Etude-tableau in B mull, op. 39 No. 4 by S. Rachmaninov are dealt in the article. Those peculiarities are conducive to reaching of the performing form artistic integrity. Much attention is given to the interpreter's «dialogues» with the author's text; a differentiation of the multi-voiced feature appears in the capacity of the priority feature

of this «dialogues». A specificity of the intonation structure and rhythmic organization of individual thematic entities is favourable to examination of them as «short themes». The researcher marks N. Tchesnokova's own tendency to performing acuteness of character with respect to these themes and use of their conflict reciprocity in the development of the music material. The constructive role of the «short themes» in the executive formation of

the whole connected with emphasis of musical form borders is elucidated. At the same time, the main dramaturgical lines of the considering interpretation are brought out, the special role of cadences as unifying factor is revealed. In an opinion of the researcher, afore-mentioned peculiarities of the performing thinking are discovered in the in-

terpretations by N. Tchesnokova of other musical pieces too. It allows believe this features to number of the style-forming principles which are most important for the named musician.

Key words: N. Tchesnokova, performing interpretation, artistic integrity, performing conception, musical dramaturgy, formation of music.

Гердова Татьяна Стефановна

преподаватель кафедры гуманитарных дисциплин
Мелитопольский институт экологии и социальных технологий
Всеукраинского межрегионального университета развития человека
Украина, 72312, Мелитополь
e-mail: gerdova77806@mail.ru

Gerdova Tatyana S.

lecturer at the Department of Humanitarian Disciplines
Melitopol Institute of Ecology and Social Technologies
of the All-Ukrainian Interregional University of Human Development
Ukraine, 72312, Melitopol
e-mail: gerdova77806@mail.ru

