

А. О. Отставнова

Российская государственная специализированная академия искусств
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РАБОТЫ НАД «ЭЛЕГИЧЕСКИМ ТРИО» *g-moll* С. В. РАХМАНИНОВА

Период с 1990-х и до середины 2010 годов был отмечен существенным сокращением интереса к камерной музыке. Однако в последние годы эта негативная тенденция пошла на спад. В наши дни камерно-инструментальная музыка находится на стадии своего ренессанса. Об этом свидетельствуют афиши крупнейших концертных залов России, конкурсы, фестивали, а также исследования музыковедов, касающиеся различных аспектов камерно-ансамблевого творчества композиторов. Настоящая статья посвящена «Элегическому трио» *g-moll* С. В. Рахманинова. Кратко освещается история создания произведения и его первое исполнение композитором в ансамбле с Д. Крейном (скрипка) и А. Брандуковым (виолончель). Рассматриваются особенности художественной работы исполнителей над трио, выявляются возникающие в ансамбле трудности при работе музыкантов, а также намечается поиск их устранения. В работе обозначены условия, необходимые для успешного взаимодействия исполнителей в составе камерного ансамбля — от технической организации творческого процесса до его планирования и дисциплины участников. Уделено внимание таким его важным сторонам, как комфортный психологический климат в коллективе, ансамблевая координация, адаптивность и антиципация, которые помогут исполнителям на пути к достижению высоких художественных результатов. Новизна и актуальность данной работы заключаются в проведении исполнительского анализа произведения, что послужит практической помощью в работе музыкантов над сочинением.

Ключевые слова: творчество С. В. Рахманинова, камерно-инструментальная музыка, ансамблевое исполнительство, фортепианное трио, художественные задачи

DOI: 10.36871/hon.202204108

Статья поступила в редакцию: 3 июля 2022 года

Рекомендована в печать: 10 октября 2022 года

Информация об авторе:

Отставнова Анастасия Олеговна — аспирант

perulen@mail.ru

ORCID: 0000-0003-0216-4343

«Элегическое трио» *g-moll* С. В. Рахманинова является одним из самых популярных произведений камерно-ансамблевого репертуара и входит в программы всемирно известных музыкантов. Об этом свидетельствуют его исполнения такими артистами, как А. Гольденвейзер, Д. Цыганов и С. Ширинский; Н. Луганский, В. Репин и М. Майский; В. Ашкенази, Шолт-Тихамер Визонтай и Матс Лидстрем; Н. Рубинштейн, Д. Васильев и В. Бальшин; Д. Трифонов, Г. Кремер и Г. Дирванаускайте и многие другие. Однако подробный музыкально-ведческий и исполнительский анализ этого юношеского сочинения С. В. Рахманинова до настоящего времени не проводился. Данная статья призвана заполнить этот пробел.

Интересна сама история создания Первого элегического трио С. В. Рахманинова. Оно было написано в 1890–1891 годах, когда композитор был студентом Московской консерватории. В своих воспоминаниях о С. В. Рахманинове С. А. Сатина пишет: «...начав занятия по свободному сочинению у Аренского, Рахманинов сочиняет свой первый фортепианный концерт <...> Кроме первого концерта Рахманинов заканчивает Трио для фортепиано, скрипки и виолончели. Первая часть Трио была исполнена в следующем году в концерте Рахманинова. Трио осталось незаконченным» [1, 22–23]. Даже после успешного исполнения произведения 30 января 1892 года композитором в ансамбле со скрипачом Д. Крейном и виолончелистом А. Брандуковым (которому впоследствии Рахманинов посвятит виолончельную сонату), трио так и не было опубликовано. Достаточно продолжительное время рукопись считалась утерянной, и сочинение не исполнялось свыше 50 лет. Однако в 1930 году партитура, а также партии скрипки и виолончели были найдены — они сохранились у друга композитора М. Слонова, после смерти которого были переданы в Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки (ныне — Российский национальный музей музыки)¹. В октябре 1945 года трио *g-moll* прозвучало в исполнении народного артиста РСФСР А. Гольденвейзера и заслуженных деятелей искусств Д. Цыганова и С. Ширинского в серии концертов, посвященных композитору. В 1947 году сочинение впервые было издано под редакцией Б. До-

брыхотова (с соблюдением всех динамических и штриховых указаний автора).

Отметим, что в имеющееся издание Трио редактор внес из рукописи исключительно штриховые и динамические обозначения, которые были сделаны С. В. Рахманиновым во время подготовки к авторскому исполнению сочинения. Подобные обозначения всегда носят ситуативный характер и рассчитаны не на подсказки будущим исполнителям вообще, а на конкретных музыкантов, выступающих в конкретных условиях. Например, на скрипача, играющего в целом слабым звуком, или на виолончелиста, злоупотребляющего штрихом *detache*; на конкретную акустику зала и тип рояля — концертного или кабинетного, на особенности его звука и пр. Поэтому исполнители должны относиться с определенной долей критического анализа к таким авторским указаниям, сделанным во время репетиций, так как они не всегда соответствуют намерениям композитора. Например, в нотном тексте фортепианной партии есть динамическое указание *fff*, если в реальности выдающейся рахманиновской рукой играть эти три *f*, то с большой вероятностью звучания струнных инструментов не будет слышно.

Предваряя исполнительский анализ сочинения, скажем несколько слов об особенностях работы музыкантов в составе классического трио. Наиболее важным моментом в художественной работе камерно-инструментального ансамбля является сугубо индивидуальное восприятие и ощущение каждым из исполнителей одних и тех же штрихов (существенно отличающихся в нашем случае у фортепиано и скрипки, фортепиано и виолончели), а также способов их звукоизвлечения. Более того, на практике даже у скрипки и виолончели одни и те же штрихи далеко не всегда исполняются идентично. Вместе с тем создание завершенного образа требует от участников трио взаимопонимания и движения в творческом процессе в одном направлении.

На начальном этапе работы едва ли не самое важное — создание концепции музыкального произведения: «Совместная игра отличается от сольной, прежде всего, тем, что и общий план, и все детали интерпретации являются плодом раздумий и творческой фантазии не одного, а нескольких исполнителей и реализуются они их объединенными усилиями» [3, 3].

В художественной работе коммуникация между исполнителями начинается с вербального и переходит на более глубокий эмоцио-

¹ Автограф хранится в ГЦММК, ф. 18, № 58. Первое издание: Рахманинов С. Элегическое трио / под ред. Б. В. Добрыхотова. М. : Музгиз, 1947.

нальный уровень духовного общения. Музыка композитора подразумевает комплексную работу, которая охватывает все сферы: интеллектуальную, физическую и эмоциональную. В этой связи приведем слова самого С. В. Рахманинова: «Необходима высокая интенсивность музыкального чувства, но в его основе должны лежать совершенная уравновешенность мышления и полный самоконтроль» [5, 130]. Эта мысль композитора несколько не противоречит сути взаимодействия музыкантов в составе камерного ансамбля, сущность работы в котором, на наш взгляд, заключается в следующем:

- 1) технической организации творческого процесса, планировании, дисциплине;
- 2) созданию комфортного психологического климата, навыке выстраивать коммуникацию, умении идти на диалог и договариваться, способности поддерживать друг друга;
- 3) равноценности участников и признании значимости в камерно-инструментальном ансамбле каждого из них;
- 4) созданию авторской интерпретации, достижении высокого художественного исполнения;
- 5) ансамблевой координации и адаптивности, гибкости, антиципации — способности предчувствовать творческие намерения своих партнеров.

Общение между участниками ансамбля неразрывно связано с необходимостью выстраивания общей стратегии взаимодействия в коллективе. Полноценный творческий контакт в работе музыкантов подразумевает налаживание и регуляцию таких сторон, как коммуникативная (когда происходит поиск общего решения), интерактивная (когда осуществляется организация рабочего процесса) и перцептивная (связанная с восприятием и взаимопониманием). Для эффективного функционирования механизма творческого коллектива необходима слаженность в вопросах дисциплины. В определенных рамках, обозначенных и соблюдающихся участниками ансамбля, которые касаются занятий и совместных репетиций, образуются комфортные условия для творческого самовыражения, не тратится энергия на решение постоянно возникающих организационных задач.

В процессе репетиций неизбежно могут возникать разногласия, касающиеся вариантов исполнения музыкального текста. В данном случае необходимо внимательно выслушать доводы коллег, корректно вы-

сказать свое мнение и прийти к консенсусу. В творческом коллективе нередко возникают разночтения в вопросах исполнительской интерпретации. Суть работы в камерно-инструментальном ансамбле заключается в выстраивании процесса взаимодействия между участниками таким образом, чтобы каждый исполнитель был убежден в правильности выбранного творческого пути.

Все участники коллектива обладают своим индивидуальным мироощущением и характером, что формирует в свою очередь самобытный облик ансамбля в целом. Это положение подчеркивает важность понимания роли каждого музыканта в формировании концепции художественной интерпретации. Ее создание — это путь, который выкристаллизовывается в творческих спорах, поисках и находках. В интерпретации всегда отражается индивидуальность ансамбля, возможности музыкантов, мера их таланта.

Ансамблевая координация подразумевает синхронный согласованный творческий процесс музыкантов-исполнителей, направленный на достижение общей художественной цели. Ансамблевая адаптивность включает в себя комплекс профессиональных коммуникативных качеств, таких как общительность, доброжелательность, эмпатия, открытость, антиципация, инициативность, тактичность, гибкость, которые позволяют порой противоположным по характеру творческим натурам достигать высоких художественных результатов.

При самостоятельной работе каждого из музыкантов ансамбля и исполнении своей партии важно доводить ее до такого состояния готовности, как если бы это было сольное произведение, без какой-либо надежды, что в неудобных и технически сложных местах можно будет «спрятаться» за своих коллег. Однако в то же время при проигрывании своей партии соло необходимо испытывать и чувство некой незавершенности в звучании. То есть, например, даже при кажущейся достаточности и полноценности музыкального материала для его автономного исполнения важно все равно мыслить и воспринимать каждую партию как именно часть чего-то целого, масштабного. В таком случае звучание партий других инструментов непрерывно будет восприниматься слуховым восприятием музыканта даже при самостоятельном проигрывании. По словам А. Гольденвейзера, «способность мозгового аппарата такова, что ему свойственно фиксирование внимания на одном определенном моменте. А нам, музы-

кантам, необходимо развивать не присущую человеку способность — будто расчлняя сознание, проявлять внимание одновременно к разным линиям, сознательно вести их» [2, 35–71]. Умение воспроизвести внутренним слухом звучание всех партий как единое и неразделимое целое является одной из важных художественных задач.

Художественная работа всегда строится на фундаменте успешного преодоления различных технических трудностей и решении задач, которые возникают при творческом процессе. Более того, исполнительская концепция во многом определяет и то, какой оптимальный технический способ решения будет подобран для осуществления поставленной художественной задачи. С. В. Рахманинов был не только гениальным композитором, но и блестящим пианистом, обладающим уникальной растяжкой рук. Трудность исполнения его музыки заключается также и в том, что визуально порою достаточно насыщенный нотный текст необходимо сыграть так, чтобы на слух он воспринимался естественно, будто исполнителю это ничего не стоит. Подобная естественность в звуке, когда в слуховом плане музыкант не отвлекается от художественного образа на преодоление технических сложностей, завораживает слушателя.

При анализе партитуры Трио сразу обращает на себя внимание его насыщенная и разнообразная фактура: аккорды, октавное изложение мелодии, пассажи, неудобные широкие скачки, полиритмия и т. д. В первых тактах партий скрипки и виолончели встречается движение триолями, а затем секстолями и квартолями, что создает ощущение взволнованного трепета. Для достижения эффекта непрерывности развития исполнителям требуется ощущать постоянное стремление вперед, не заостряя внимания на сильных долях метрических «столбов», избегать дробления музыкальной фразы и при этом ритмически точно совпадать в ансамбле.

В свою очередь, пианисту необходимо точно уловить пульсацию музыкальной материи струнных и вступить на подготовленную «почву» максимально естественным образом. Тема фортепиано изложена в октавно-аккордовой фактуре — сложной для достижения певучего звучания. А потому пианисту нужно сосредоточить внимание слушателей на верхнем голосе, не перегружая звучность аккордовой «начинкой» в октавах и оставаясь в рамках нюанса *piano* (в редакции Б. Доброхотова лишь во второй половине восьмого

такта обозначен переход на *mf*). Не меняющийся на протяжении девятнадцати тактов тип фактуры у струнных требует от музыкантов, с одной стороны, сконцентрировать слушателя на гипнотической ровности звучания, а с другой — добиться отклика на все динамические изменения в мелодической линии партии фортепиано.

Важной задачей в процессе репетиций является также индивидуальный поиск аппликатурных решений для каждого участника ансамбля, что позволит исполнить технически сложные фрагменты музыкального текста с максимальным удобством и качеством. Как уже говорилось, сам композитор имел выдающуюся растяжку рук, поэтому отличительный момент для пианиста при работе с музыкальным материалом С. В. Рахманинова — достижение максимального сохранения исходного, предполагаемого звучания аккордовой фактуры, поскольку по физиологическим причинам исполнитель не всегда способен дотянуться и сыграть нужный аккорд или интервал пальцами одной руки. В этом случае необходимо проявить изобретательность и выбрать возможный вариант, например, перенос нот(ы) в другую руку, частичное раскладывание аккорда и (или) использование педалей (например, 15 и 16 такты).

С 20 по 24 такт фортепиано играет вместе с виолончелью, в партии которой проводится тема, а с 24 по 28 такт — уже со скрипкой. В этом случае необходимо обратить внимание на разницу в тембрах виолончели и скрипки и на то, как звучит один и тот же музыкальный материал у фортепиано в сочетании с двумя разными струнными инструментами. Пианисту важно играть оба фрагмента по-разному, акустически создавая подобие тембровой «ямь» и высвобождая звуковое пространство для выразительного звучания другого инструмента, чтобы оно было «подсвечено». В данном эпизоде при проведении темы у виолончели нужно чуть больше выделить басовую линию в партии левой руки, а при вступлении скрипки — проведение темы в правой руке четвертными длительностями. Насыщенность фактуры в Трио сопровождается большим количеством альтераций в нотном тексте, что также усложняет исполнение.

Что касается педалей, то у пианиста ее использование должно быть максимально выверенным. Например, в разделе *con anima* вторая и четвертая триоли должны быть сыграны практически без педалей, однако

по характеру звучания эти группы не должны резко отличаться от других.

В партиях струнных инструментов неотъемлемой частью работы исполнителей являются демонстрация глубины и красоты тембра; приспособление к различным переходам и приемам (четким и плавным) смены смычка, его распределению; достижение чистоты интонации в ее совпадении со звучанием других инструментов; поиск удобной аппликатуры в технически сложных местах; владение штриховой техникой.

Одной из художественных задач, которая стоит перед исполнителями, — сделать нотную ткань «живой, дышащей». Она также сопряжена с рядом технических трудностей. Например, в 76–79 тактах в партии левой руки пианиста скачки в синкопах требуют определенного времени для переноса и подготовки руки, что оправдывает затрату чуть большего времени относительно пульсации метра. А с 80 такта (*appassionato*) восхождение мелодической линии на *tenuto* в унисон в партии струнных должно звучать с определенным чувством преодоления и ощущением внутреннего подъема. Это достигается при согласованном использовании агогики — небольших отклонений в метроритме. Следует отметить, что не всегда можно и нужно математически рассчитывать до долей секунд то, каким в рамках темпа *rubato* будет развитие музыкального материала, так как основную роль в регулировании внутренней пульсации и движения играет именно чуткое слу-

ховое взаимодействие в ансамбле. Однако подобные нюансы должны быть заранее оговорены: «Значительная роль в совместном исполнительском процессе принадлежит агогике. Отметим, что в любых агогических отклонениях должно сохраняться единство исполнения ансамблистами, поскольку каждый из них может воспринимать эти сдвиги по-разному» [4, 138].

В коде композитором указано «*Alla marcia funebre*», что означает «как траурный марш» и определяет дальнейшие исполнительские эмоции. Ритмический рисунок в партии левой руки пианиста должен хорошо прослушиваться, так как именно эта формула создает заданное настроение, и необходимо аккуратно пользоваться правой педалью. В коде слышны отголоски главной темы и раздающийся гул колокола. Для удержания слухового напряжения, звучание партии пианиста в нижнем регистре не должно быть излишне тяжелым, так как это уже подразумевается звуковой мощью контроктавы.

В заключение отметим, что художественная работа над «Элегическим трио» *g-moll* Сергея Васильевича Рахманинова требует высокого уровня исполнительского мастерства, а также полной интеллектуальной и эмоциональной отдачи. Музыканты начинают работу над этим сочинением с преодоления технических трудностей, которыми изобилует нотный текст Трио, а завершают ее созданием интерпретации, близкой замыслу автора, и высокохудожественным исполнением.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. Т. 1. М. : Музыка, 1988. 525 с.
2. Гольденвейзер А. Об исполнительстве // Вопросы фортепианного исполнительства: очерки, статьи, воспоминания / сост. М. Г. Соколов. М. : Музыка, 1965. С. 35–71. Вып. 1.
3. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. М. : Музыка, 1971. 96 с.
4. Калицкий В. В. История, теория и методология концертмейстерского искусства: учебно-методическое пособие. М. : Спутник+, 2016. 179 с.
5. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. Т. 1. М. : Советский композитор, 1978. 648 с.

A. O. Otstavnova

Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation

FEATURES OF ARTISTIC WORK ON THE "ELEGIAC TRIO" NO. 1 BY S. V. RACHMANINOV

The performance of chamber and instrumental music is currently in its renaissance, as evidenced by the posters of the largest concert halls in Russia. It must be admitted that the pe-

riod from the 1990^s to mid-2010 was marked by a significant decline in interest in chamber music, but in recent years this negative trend has been broken and interest in it has increased considerably — both in performing arts (concerts, competitions, festivals) and in musicology research. In this regard, it becomes relevant to study the features of chamber and ensemble music making in its various aspects. This article is devoted to the "Elegiac Trio" no. 1 g-moll by Sergei Vasilyevich Rachmaninov. The paper discusses the features of artistic work on the Trio, identifies the performing difficulties and challenges arising in the ensemble, along with the search for their possible solutions. It also reveals the main provisions and conditions necessary for successful interaction of musicians in a chamber ensemble, starting from the technical organization of the creative process to its planning and discipline. Attention is also paid to such important aspects as a comfortable psychological climate in the team, ensemble coordination, adaptability and anticipation, which will help performers on their way to achieving high artistic results. The history of the Trio's creation and its first concert performance by the composer himself, violinist D. Crane and cellist A. Brandukov, is briefly covered. The first "Elegiac Trio" g-moll by S. V. Rachmaninov is of high artistic value, and to this day it is widely performed on the concert stage. The novelty of this work lies in the performance analysis of the work, providing practical assistance to performing musicians in their work on the composition.

Keywords: creativity of S. V. Rachmaninov, chamber and instrumental music, ensemble performance, piano trio, artistic tasks

DOI: 10.36871/hon.202204108

Received: July 3, 2022

Accepted: October 10, 2022

Information about the author:

Anastasia O. Otstavnova — Ph.D. student

nepulen@mail.ru

ORCID: 0000-0003-0216-4343

REFERENCES

1. Apetyan Z. (ed.) *Vospominaniya o Rakhmaninove* [Memories of Rachmaninov : in 2 vol.]. Vol. 1. Moscow, 1988. 525 p. (In Russian)
2. Goldenweiser A. *About Performance. Voprosy fortepiannogo ispolnitel'sva: ocherki, stat'i, vospominaniya* [Questions of Piano Performance: Essays, Articles, Memories]. Moscow, 1965, vol. 1, pp. 35–71. (In Russian)
3. Gotlib A. *Osnovy ansamblevoi tekhniki* [Fundamentals of Ensemble Technique]. Moscow, 1971. 96 p. (In Russian)
4. Kalitsky V. V. *Istoriya, teoriya i metodologiya kontsertmeisterskogo iskusstva* [History, Theory and Methodology of Concertmaster Art]. Moscow, 2016. 179 p. (In Russian)
5. Apetyan Z. (ed.) *Rakhmaninov S. V. Literaturnoe nasledie* [Rachmaninov S. V. Literary Heritage : in 3 vol.]. Vol. 1. Moscow, 1978. 648 p. (In Russian)

