

ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ РУКОВОДСТВО ПРОЦЕССОМ ОСВОЕНИЯ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ С. В. РАХМАНИНОВА СТУДЕНТАМИ КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

Е. П. Красовская,

Московский педагогический государственный университет (МПГУ),
Москва, Российская Федерация, 119991

Аннотация. В статье рассмотрены проблемы освоения китайскими студентами-пианистами произведений С. В. Рахманинова. Показано, что эти проблемы обусловлены недостаточным уровнем знаний о традиционных духовных ценностях русской культуры, являющихся фундаментальной основой музыки композитора, характерных особенностях и ключевых темах его творчества, сосредоточенностью китайской педагогики на технологической стороне обучения. По мнению автора, важной ступенью на пути китайских обучающихся к пониманию и профессиональному истолкованию рахманиновской музыки может стать освоение программных сочинений композитора. Рассматриваются особенности преломления феномена программности в фортепианном творчестве С. В. Рахманинова. Сделан вывод о том, что опора на программность может стать важным импульсом в работе над выявлением «невидимого подтекста» непрограммных фортепианных опусов композитора. Предложены подходы к обучению китайских студентов, основанные на выявлении концепции непрограммной фортепианной музыки Рахманинова. Охарактеризованы особенности педагогического руководства в зависимости от ориентации на раскрытие программности, непрограммности и концептуальности в творчестве композитора.

Ключевые слова: творчество С. В. Рахманинова, класс фортепиано, освоение, китайские студенты, педагогическое руководство, программность, скрытая программность, концептуальность.

Благодарности: Автор выражает сердечную признательность магистранту Чжан Чжовэнь и стажёру Гуань Цун, обучающимся на факультете музыкального искусства Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета, за помощь в организации и проведении экспериментального исследования, направленного на апробацию педагогического руководства процессом освоения китайскими студентами фортепианных произведений С. В. Рахманинова.

Для цитирования: Красовская Е. П. Педагогическое руководство процессом освоения фортепианных произведений С. В. Рахманинова студентами Китайской Народной Республики // Музыкальное искусство и образование. 2019. Т. 7. № 2. С. 109–124.

PEDAGOGICAL MANUAL OF THE PROCESS OF TRAINING
THE PIANO COMPOSITION BY S. V. RACHMANINOV BY STUDENTS
OF PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA

Elena P. Krasovskaya,

Moscow Pedagogical State University (MSPU),
Moscow, Russian Federation, 119991

Abstract. The article deals with the problems of training the composition by S. V. Rachmaninov by Chinese pianist students. It is shown that these problems are due to an insufficient level of knowledge about the traditional spiritual content of Russian culture, that are the fundamental basis of the composer's music, the characteristics and key themes of his work, and the focus of Chinese pedagogy on the technological side of learning. According to the author, an important step on the path of Chinese students to understanding and professional interpretation of Rachmaninov's music can be the training of the composer's music. The features of the refraction of the program of the phenomenon in piano compositions by S. V. Rachmaninov are considered. It was concluded that study of program could be an important impetus in the work on identifying the "invisible subtext" of the composer's non-programmed piano opuses. Approaches to teaching Chinese students based on identifying the concept of non-programmed Rachmaninov's piano music are proposed. The characteristics of pedagogy are characterized depending on the orientation towards the disclosure of programmed, non-programmed and conceptual in the compositions.

Keywords: compositions by S. V. Rachmaninov, piano class, training, Chinese students, pedagogical manual, program, hidden program, conceptuality.

Acknowledgements: The author expresses her heartfelt gratitude to graduate student Zhang Zhuowen and trainee Guang Cong, who study at the Faculty of Musical Art of the Institute of Fine Arts, Moscow State Pedagogical University, for helping to organize and conduct experimental research aimed at testing the pedagogical manual of Chinese students to training the piano compositions by S. V. Rachmaninov.

For citation: Krasovskaya E. P. Pedagogical manual of the process of training the piano composition by S. V. Rachmaninov by students of People's Republic of China. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2019, vol. 7, no. 2, pp. 109–124 (in Russian).

Введение

В современном Китае творчество прославленного русского композитора, пианиста и дирижёра Сергея Васильевича Рахманинова пользуется особым вниманием и любовью. Это подтверждается неуклонным ростом числа молодых музыкантов, стремящихся к освоению его произведений и включению их в программы выступлений на международных конкурсах. Знакомясь в период ученичества с наследием Рахманинова, китайские пианисты сохраняют интерес к нему на протяжении жизни, стремясь открыть в его полотнах всё новые грани. Упорно работая над достижением безупречности интерпретации, они добиваются высоких результатов в обретении виртуозности и эффектности исполнения, не всегда справляясь при этом с решением главной задачи – раскрытием содержания рахманиновской музыки, что находит выражение в недостаточной степени интонационной выразительности, широты дыхания, обобщённости и масштабности музыкальной мысли [1, с. 54].

Причиной тому, по мнению Л. Н. Наумова, является отсутствие у китайских обучающихся осведомлённости об особенностях «русской фортепианной школы, русских традиций, русской ментальности, всегда присутствующей в творчестве крупнейших композиторов ... и пианистов» [2, с. 199]. При огромном прилежании и устойчивой мотивации

молодых музыкантов из Китая именно этот фактор приводит к механистичности исполнения, к рождению некоей внешне эффектной и благополучной, выполненной на идеальном техническом уровне «правильной» интерпретации, не отражающей, однако, истинной глубины фортепианных полотен Рахманинова.

Наши наблюдения за процессом обучения китайских бакалавров и магистрантов факультета музыкального искусства Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета также показывают, что сосредоточение обучающихся на ярком «внешнем» слое рахманиновских произведений, воспринимаемом на бессознательно-эмоциональном уровне, обусловлено невысокой степенью сформированности у них представлений о стилистических особенностях, духовных корнях творчества композитора, русской музыкальной культуре в целом. В проведённом нами исследовании был выявлен небольшой объём слухового опыта восприятия студентами музыки Рахманинова, сформированный в результате прослушивания ими записей преимущественно «хрестоматийных», наиболее известных и часто исполняемых фортепианных пьес композитора. Для многих обучающихся главная цель заключалась в нахождении некоего «эталона» интерпретации изучаемого произведения Рахманинова в сети Интернет и стремлении максималь-

но приблизить к нему свою трактовку. Нередко процесс «отождествления» собственного исполнения с общепризнанным в мире осуществляется путём прямого копирования учащимися динамических нюансов, агогических отклонений, особенностей фразировки, артикуляции и т. д., «заимствованных» из индивидуальной манеры авторитетных современных пианистов: Н. Луганского, Е. Кисина, М. Плетнёва, А. Володося, Ланг Ланга.

Исследование выявило также невысокий уровень музыкально-исторического мышления и теоретических знаний учащихся об особенностях образной сферы, ключевых «мотивах» творчества Рахманинова, биографических сведениях о композиторе, а также нечёткость имеющихся у студентов представлений о традициях интерпретации его сочинений. Указанные недочёты, по мнению Лю Минхуэя, объясняются отсутствием у китайских учащихся опыта исполнительского освоения звукового пространства в контексте интонационной теории Б. В. Асафьева и логики развёртывания музыкального образа [3].

Ещё одним серьёзным препятствием фундаментальной интеллектуальной работе над постижением содержания фортепианных пьес С. В. Рахманинова является недостаточная степень владения обучающимися русским языком, ограничивающая возможность изучения изданной в России искусствоведческой и методической литературы.

Перечисленные трудности существенно осложняют освоение китайскими студентами музыкальных образов (заложенной в них автором духовной информации о челове-

ском опыте), обрекают молодых пианистов на механическое «воспроизведение музыки вслепую» [4, с. 361]. Вместе с тем в процессе исследования было установлено, что определённую помощь в работе над рахманиновскими сочинениями могут оказать **заглавия**, предписанные композитором некоторым пьесам. Опрос обучающихся показал, что название зачастую выступает для них единственной «подсказкой» в прояснении сложного музыкального содержания фортепианных полотен. Заголовок даёт ориентир в определении характера изучаемой музыки, конкретизирует сферу образов, задаёт векторную направленность работе мышления, воображения и фантазии. Учитывая это, представляется целесообразным на начальном этапе освоения музыки Рахманинова уделять большее внимание его программным произведениям. Пройдя путь проникновения в содержание с помощью «подсказки», данной композитором в «явном» виде, и получив необходимый исполнительский опыт её изучения, китайским учащимся будет в дальнейшем проще освоить произведения, в которых подобный дополнительный «манок» отсутствует. Иными словами, **опора на программность** может стать важным импульсом в работе над выявлением «невидимого подтекста» непрограммных фортепианных опусов композитора. В этой связи перед преподавателем фортепианного класса встаёт задача определения направленности педагогического руководства процессом освоения китайскими студентами программной музыки композитора. Первым шагом на пути изучения программного содержания, по наше-

му убеждению, должно стать означением учащихся с воззрениями Рахманинова на программность и спецификой претворения данного феномена в его творчестве.

**Особенности преломления
феномена программности
в фортепианном творчестве
С. В. Рахманинова**

Анализ искусствоведческой литературы показывает, что отношение композитора к *идеи программности в музыкальном искусстве* имело свои особенности. С одной стороны, он придерживался убеждения, что классическая музыка обладает необходимой самодостаточностью для понимания и не нуждается в дополнительных словесных комментариях композитора. Так, например, при характеристике образной сферы своей знаменитой Прелюдии До-диез минор ор. 3, № 2 Рахманинов призвал не ограничивать процесс её восприятия «рамками» определённой программы или импрессионистичности, отвлекающей внимание от выраженной в музыке общей идеи. Прелюдия как проявление абсолютной (или «чистой») музыки может, по убеждению композитора, навести на определённую мысль или вызвать у слушателей различное настроение, но её основное предназначение заключается в том, чтобы «доставлять интеллектуальное удовольствие красотой и разнообразием своей формы. <...> Если мы нуждаемся в психологизации прелюдии, то следует понять, что функция прелюдии *не в изображении настроения, а в подготовке его*» [5, с. 7].

Вместе с тем Рахманинов не устанавливал непроницаемых границ

между так называемой «чистой» и программной музыкой. Он охотно наделял многие опусы названиями, предвосхищал их эпитафиями, выражающими квинтэссенцию музыкальной идеи. Известно, что композитор не любил расшифровывать собственные замыслы, считал их сугубо личными и избегал публичного разъяснения содержания своих произведений. (Исключением в данном случае является подробное описание образной сферы пяти этюдов-картин, адресованное Рахманиновым своему итальянскому коллеге Отторино Респиги по поводу их оркестровки [6, с. 270–271]). В связи с этим особую ценность представляют те немногочисленные высказывания Сергея Васильевича об источниках его творческого подъёма, которые встречаются на страницах эпистолярного наследия. Так, в одном из писем композитор сообщает, что иногда процессу сочинения способствует прочитанная книга. Находясь под её воздействием, он стремился воплотить в звуках сохранённый в памяти рассказ, «определённую идею или какую-то историю, не указывая источник ... вдохновения» [7, с. 147]. Наряду с литературной прозой замыслы произведений Рахманинова определялись впечатлениями, вызванными картинами природы, контактами с поэзией и изобразительным искусством, глубоким знанием которых он был. «Помогают творчеству красота и величие природы, – признавался композитор. – Меня очень вдохновляет поэзия. <...> У меня всегда под рукой стихи. <...> После музыки и поэзии я больше всего люблю живопись» [8].

Ярким примером программного содержания такого рода является

Фантазия (картины) ор. 5, получившая впоследствии название Первой сюиты для двух фортепиано. Каждая из четырёх входящих в неё частей не только имеет конкретное название («Баркарола», «И ночь, и любовь...», «Слёзь», «Светлый праздник»), но и превосходит эпитафией – стихотворными строками М. Ю. Лермонтова, Дж. Байрона, Ф. И. Тютчева, А. С. Хомякова.

«Сюита № 1» представляет собой великолепный образец картинной программности в фортепианном наследии Рахманинова. В работе над произведением необходимо обратить внимание студентов на то, что в каждой её части запечатлено одно душевное настроение, которое остаётся неизменным при всём многообразии выразительных оттенков и градаций чувств. Отличительной особенностью сочинения является подчёркнутое стремление композитора к красочному звукописному воплощению образов. Содержание пьес раскрывается Рахманиновым путём использования разнообразных элементов музыкальной выразительности, имитирующих всплеск волн, трели соловья, мерное падение капель, ликующий перезвон разносящих благовест колоколов. Раскрытию «черт импрессионистичности» [9, с. 112], свойственных музыке, будет способствовать также подробное ознакомление студентов с поэтическим смыслом стихотворных строк. Их анализ показывает, что эпитафия, поясняя авторский замысел, представляет собой не столько программу, подробно раскрывающуюся в музыкальном развитии, сколько «стимулирующий момент, служащий источником творческого воображения композитора»

[Там же]. Вдохновляясь образами поэтического текста, Рахманинов не стремится к установлению прямых аналогий с конкретным внемузыкальным содержанием, а создаёт «свободные музыкальные парафразы на них» [Там же].

Указанный подход распространяется на многие программные произведения композитора. Авторских указаний на связь музыки с определённым сюжетом мы не найдём ни в его «Пьесах-фантазиях» ор. 3, ни в «Салонных пьесах» ор. 10. В раскрытии их содержания изобразительному элементу отводится вспомогательная роль, а сами названия заключают в себе не столько описание конкретного предмета или явления действительности, сколько эмоциональное настроение-состояние, характеризующее звуковые образы миниатюр в философско-обобщённом концентрированном виде. «Рахманинова ... интересует часто не столько изображение самой картины, сколько отражение её в сложном духовном мире человека, – отмечает И. Сухомлинов. – Отсюда, видимо, и возникает то *единство изобразительного и выразительного начал* (курсив мой – Е. К.), которое органично сочетается с художественной обобщённостью и психологизмом...» его фортепианных полотен [10, с. 151–152].

По мнению исследователей, данный принцип лежит в основе его многочисленных *непрограммных сочинений* – музыкальных моментов, прелюдий, этюдов-картин. Являясь яркими развёрнутыми пьесами концертного плана, почти все они наделены чертами картинности, *скрытой программности*, в которой Рахманинов предстаёт проникновенным лири-

ком и, одновременно, «глубоким психологом-реалистом, чутко постигающим трагическое в окружающей его действительности» [Там же].

Важным средством конкретизации непрограммных образов может стать выявление их *жанровой направленности*, в частности, «привлечение черт “прикладных” жанров – песенных, танцевальных, марша во всех его разновидностях» [11]. Изучение жанровых признаков позволяет и без обращения к атрибутивным свойствам программности осознать и передать в исполнении общую концепцию сочинения, показать, например, торжество светлых сил над тёмными и т. п. Вместе с тем, в работе с китайскими студентами применение данного метода при освоении непрограммных произведений Рахманинова оказывается не столь эффективным. В силу недостаточной сформированности слухового опыта восприятия жанров европейской музыки осознание жанровой принадлежности не даёт им той предметной, понятийной конкретизации, которая обеспечивается словесной программой. Так, изучение Прелюдии Ре минор ор. 23, № 3 на фортепианных занятиях показало, что её суровое, властное, тревожно-настороженное мужественное содержание не воспринималось студентами сквозь призму жанра танцевальной музыки – менуэта.

Освоению непрограммных образов Рахманинова может способствовать *опора на изобразительность в музыке*. Однако практика показывает, что европейская звукопись как «воплощение музыкальными средствами объективного предметного мира» [12] воспринимается студентами сквозь призму опыта, полученно-

го в процессе изучения сочинений картинной программности китайских композиторов, и зачастую не вызывает у обучающихся необходимого ассоциативного отклика [13]. С подобными затруднениями мы столкнулись при изучении Прелюдии Соль мажор ор. 32, № 5, в которой композитор с особой нежностью и тонкостью рисует излюбленный образ русского раздолья. Работа над сочинением показала: чем шире применяются композитором собственно музыкальные средства изобразительности, тем более необходимыми для полноценного восприятия китайскими студентами содержания пьесы оказываются словесные пояснения педагога, направленные на раскрытие характерных для европейской музыки приёмов звукоизобразительности. В данном конкретном случае это – имитация пения птиц. Не механического подражания трелям жаворонка, а такого пения, в котором явственно прослеживается и особая выразительность, воспринимаемая обучающимися, как уже отмечалось ранее, значительно лучше, чем изобразительность.

Что же ещё поможет китайскому студенту-пианисту, обращающемуся к изучению непрограммных произведений Рахманинова, прояснить скрытый подтекст его фортепианных полотен? Ответ на этот вопрос следует искать, по нашему мнению, в интервью, данном композитором читателям журнала «The Etude» [14]. В нём Рахманинов указывает на важнейшее условие освоения его произведений. Таким условием является ***поиск исполнителем концепции***.

Представляется необходимым ознакомить китайских студентов с харак-

теристикой этого понятия, приведённой на страницах монографии С. Я. Варганова [15].

1. Концепция является собой продукт мышления пианиста-интерпретатора, проявление его индивидуальности.

2. Концепция подразумевает выявление качественного своеобразия сочинения.

3. Концепция – это претворение традиций, интертекстуальных связей с системой фортепианной культуры, в которой она циркулирует.

4. Концепция – это сценарий, скрытая программа, которая для интерпретатора приобретает силу закона, равносильного авторской программе [Там же, с. 58–59].

Следовательно, понять концепцию – значит, выполнив указания Рахманинова, осознать:

- основной замысел композитора, ключевую идею сочинения;
- структурный план и особенности музыкальных связей произведения, то есть то, что придаёт сочинению цельность, органичность, силу и грациозность (облик сочинения определяет мелодический материал, мотивы, гармоническая основа, ритмика) [14].

С. Я. Варганов считает, что «... концепция, подобно нервной системе пронизывает все клеточки живого организма интерпретации, и только она приводит к обретению “подлинной музыкантской базы”. Подобно маяку, концепция интегрирует все представления о выразительности интерпретации. В свете феномена концепции становится понятной недостаточная эффективность изолированного изучения исполнителем отдельных элементов теории музы-

ки: гармонии, формы, полифонии – равно как и элементов фортепианной техники: гамм, арпеджио, аккордов, октав, штрихов. Концепция позволяет увидеть органичную целостность сочинения: осознание её механизмов способствует тонкости восприятия и ясности мышления пианиста» [15, с. 61]. Исследователь приходит к выводу о том, что понятие концепции, предложенное Рахманиновым – величайшим композитором-пианистом XX века, стало ключом, открывшим всё множество путей к осмыслению проблематики интерпретации на современном уровне научной мысли [Там же, с. 57].

Пути выявления концепции непрограммной фортепианной музыки Рахманинова

Наш опыт работы показывает, что в работе с китайскими обучающимися прояснению концепции будет способствовать:

- ознакомление студентов с фундаментальными духовными ценностями русской культуры, являющимися ключом к пониманию характерных особенностей и смысловых «мотивов» рахманиновского творчества;
- осознание взаимосвязи музыкального наследия с личной судьбой композитора и трагическими потрясениями эпохи;
- анализ интерпретаторского искусства Рахманинова-пианиста, особенностей его исполнительской манеры.

Освоение фортепианного наследия Рахманинова необходимо начинать с **введения китайских обучающихся в мир традиционных духовных ценностей русской культуры**, являющихся фундамен-

ной основой его музыки [16]. Композитор «обладал собственной неповторимой манерой музыкального высказывания, отражающей определённый, только ему свойственный строй образов, эмоций, идей, главной среди которых была тема Родины и её судьбы, – отмечает А. А. Коновалов. – Можно без преувеличения назвать Рахманинова символом русской идеи в искусстве, ибо его музыка имеет глубоко национальные корни и всегда обращена к тем ценностям и приоритетам, которые составляют ядро национального самосознания российского этноса. Недаром Рахманинова называют “самым русским” из всех русских композиторов» [17, с. 14–15].

Характерные особенности и ключевые темы (смысловые «мотивы») творчества С. В. Рахманинова могут быть осознаны сквозь призму глубинных пластов культуры, к которым он был приобщён с первых шагов в музыке. Среди таких пластов исследователями выделяются «русские крестьянские напевы, церковная музыка, колокольные звоны» [18, с. 3].

Во многих своих произведениях Рахманинов последовательно развивает *традиции старинного русского пения* (народных песенных интонаций плача-причета), с характерным для него вариантно-попевочным развёртыванием музыкальной ткани, свободой метроритмического узора, вокальной природой, бесконечно льющейся мелодией. Анализ особенностей рассматриваемого архетипа способствует осознанию национальных корней композиторского мышления Рахманинова, помогает прояснить скрытый подтекст, заложенный в музыкальном содержании изучаемых произведений.

Глубокие связи рахманиновского творчества с русской православной культурой отражены в интонационных истоках его музыкального языка (обращении к древнерусским монодийным распевам), произведениях, основанных на подлинных церковных напевах («Светлый праздник» из Первой сюиты для двух фортепиано), полотнох, созданных в традиционных жанрах духовного концерта («Литургия святого Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение»), использовании литературных текстов, воплощающих религиозные идеи и образы (Кантата «Весна», романсы «Христос воскрес!», «Воскрешение Лазаря» и др.).

Органичная сопряжённость произведений Рахманинова с русской православной культурой проявилась в «колокольной» тематике, имеющей для композитора особое – символическое – значение. Во многих сочинениях (Прелюдия До-диез минор, Этюды-картины Ре мажор, Ми-бемоль минор, До-диез минор, Второй концерт для фортепиано с оркестром и др.) «колокольность» выступает не как обряд, а как одно из выразительных средств, как отражение мироощущения народа, как выражение его могучей силы, мощи и величия» [10, с. 95]. Для прояснения соответствующих представлений китайских студентов о рассматриваемом пласте рахманиновского творчества необходимо сформировать у них первоначальные знания о том, что колокола и звоны являются большой ценностью духовного наследия русского народа. Важно познакомить обучающихся с историей их появления на Руси, видами колокольного звона (благовест, набат, трезвон), предназначением в общественной жизни.

Изучение разнообразных функций колокольности в российской культуре, а также прослушивание звучания их тембров в записи разовьёт умение студентов эмоционально воспринимать и отражать в интерпретации широчайший спектр передаваемых с их помощью настроений (суровость, мужественность, тревожное ожидание, скорбь, ликование, предвестие беды, упоение, обновление, предчувствие праздника, торжественность).

Существенную помощь в прояснении содержания рахманиновских полотен окажет также знакомство учащихся-пианистов с *важнейшими темами (смысловыми «мотивами») творчества* композитора: темой России, темами судьбы, веры, дороги, любви, потери Родины, одиночества, женской измены [19; 20]. Анализ конкретных примеров ключевой тематики в произведениях Рахманинова, расшифровка заложенного в них смысла уточнит подход к исполнению сочинения, позволит избежать грубых ошибок в трактовке звукового образа.

Важнейшим шагом в прояснении концепции фортепианных сочинений композитора может стать осознание студентами **взаимосвязи его музыкального наследия с личной судьбой и трагическими потрясениями эпохи**. В ходе бесед с учащимися важно подчеркнуть следующую мысль: применительно к Рахманинову-художнику понятия «творчество» и «жизнь» представляются особенно неразделимыми, слитными, взаимопроникающими. «Изучая стиль этого композитора, мы интуитивно ощущаем явную личностную, субъективную составляющую

его музыки (даже автопортретность во многих моментах), — пишет Г. И. Ганзбург. — Музыка Рахманинова лично зависима, то есть полна самонаблюдений и самоописаний, самоотражений и медитативных погружений в себя, внутренних монологов и диалогов с самим собой, открытого проявления чувственности и моментов рационального самоанализа. Вот почему при исследовании стиля Рахманинова следует искать соответствующие композиционные приёмы, языковые средства, элементы музыкальной ткани, вносящие в произведение семантику аутоперсонификации [21, с. 46].

При ознакомлении с *биографическими вехами в судьбе композитора* следует акцентировать внимание китайских студентов на важнейших периодах в жизни, определивших его творческую судьбу:

- атмосферой детских лет, проведённых в Новгородском крае — хранителе вековых традиций русской культуры, и ассимилированными в юном возрасте впечатлениями Рахманинова о памятниках древнерусского зодчества, иконописи, знаменном распеве как основном виде древнерусского богослужебного пения, своеобразии форм устного народного творчества, высоком мастерстве новгородских звонарей;

- занятиями в классе Н. С. Зверева, чья продуманная педагогическая и воспитательная система способствовала формированию строгого художественного вкуса, артистической требовательности к себе, всестороннего музыкального и культурного кругозора, фундамента пианистического мастерства. Особенно следует подчеркнуть важность для формиро-

вания музыкального сознания юного Рахманинова творческих встреч с П. И. Чайковским и Н. Г. Рубинштейном;

- годами обучения в Московской консерватории под руководством А. И. Зилоти, С. И. Танеева, А. С. Аренского, оказавших значительное влияние на становление исполнительского мастерства и композиторского дарования С. В. Рахманинова;

- драматическим периодом в жизни композитора, последовавшим после неудачного публичного исполнения его Первой симфонии в «Русских симфонических концертах»;

- временем расцвета композиторского дара, расширения концертной исполнительской деятельности Рахманинова в качестве концертующего пианиста, симфонического и оперного дирижёра;

- неприятием революции 1917 года, отъездом из России, как трагическим фактом в биографии композитора, повлёкшим за собой почти десятилетнее творческое молчание;

- достижением мирового признания в качестве величайшего пианиста и выдающегося симфонического дирижёра XX столетия;

- временем тяжёлых переживаний композитора о судьбе Родины в период Великой Отечественной войны.

Важным звеном осознания студентами концепции фортепианных опусов Сергея Васильевича **является ознакомление с искусством Рахманинова-пианиста**. Оно подразумевает анализ записей авторской интерпретации фортепианных сочинений с целью выявления особенностей индивидуальной исполнительской манеры. Одним из важней-

ших её качеств является мужественность, даже суровость рахманиновского исполнения, создаваемая на основе интонационного преодоления смысловой нагруженности («уплотнённости») материала, поражающей своей непревзойдённой масштабностью, грандиозностью и интенсивностью звукотворческого процесса, неуклонным «устремлением» музыкальной мысли вперёд.

Восхищает умение Рахманинова развернуть во времени музыкальную форму произведения, рассматриваемую им как главное средство воплощения художественной драматургии. Способность автора к обобщению музыкальных событий, мысленному оперированию сжатыми структурными комплексами при исполнении помогает воссоздать архитектурный план произведения, обнаружить смысловые связи между крупными блоками, выявить перспективу развития тематизма, создать необходимые «точки опоры», выстроить стереофоничное многомерное музыкальное пространство. В руках Рахманинова-интерпретатора музыкальная форма наполняется энергией живого творческого процесса, контролируемой работой «архитектонического слуха», отвечающего за точность и логичность музыкальных выводов из основной идеи-замысла, связность развития и пропорциональность частей внутри художественного целого. Масштабный облик Рахманинова композитора-пианиста дополняет дирижёрское управление временем на композиционном уровне.

Среди особенностей исполнительской манеры Рахманинова, оказывавшей грандиозное, «магическое»

воздействие на слушателей, современниками отмечались такие качества его фортепианной игры, как:

- особая властность исполнения, достигаемая посредством феноменальной «сокрушительной» техники, напористой динамики, неслыханно мощного тона, разнообразия тембровой окраски звучания и сурового «стального» ритма, основанного на гармоничном сочетании непреклонной равномерности метрических долей и свободы агогических отклонений, ассоциирующихся с натяжением сопротивляющейся стальной пружины [22, с. 11];

- необыкновенное по мощи *crescendo*, которое Рахманинов словно «выматывал» из рояля своими огромными (каждая – в пределах интервала дуодецимы) руками [Там же, с. 12];

- умение выстроить динамический план интерпретируемого произведения, подойти к центральной кульминационной вершине с «абсолютной точностью», «абсолютным расчётом», размерив на этом пути «всю массу звуков» [23, с. 201].

Изучение записей авторского исполнения даёт молодым исполнителям ключ к пониманию стиля композитора, замысла исполняемых сочинений, позволяет соприкоснуться с богатым пианистическим искусством Мастера, увидеть личность творца-интерпретатора во всей совокупности её граней. Услышанный и понятый «голос автора» как первоисточника музыкального содержания может стать главным художественным ориентиром в работе над освоением фортепианного наследия Сергея Васильевича Рахманинова.

Заключение

Многолетний опыт работы с китайскими студентами над фортепианными опусами С. В. Рахманинова показывает, что успешность этого процесса во многом определяется особой направленностью педагогического руководства на выявление в разучиваемом музыкальном произведении присущей ему «программности», «скрытой программности» или «концептуальности». Выбор одного из данных векторов акцентируется преподавателем в зависимости от выраженности их в конкретном сочинении. Такой подход предполагает постепенное, всё более глубокое проникновение в творческую мастерскую композитора, приводит к формированию в сознании студентов некоего объёмного, «стереоскопического» представления об образном содержании рахманиновской музыки. Он позволяет студентам осознать одну из важнейших «заповедей», адресованную композитором молодым интерпретаторам: «Прекрасное исполнение требует ... многих глубоких размышлений, а не только совершенного владения клавиатурой. Студенту не следует думать, что цель достигнута, если сыграны все ноты. В действительности это только начало. Необходимо сделать произведение частью самого себя. Каждая нота должна пробуждать в исполнителе своего рода музыкальное осознание истинной художественной миссии» [14, с. 240]. Неустанная работа в этом направлении позволит им преодолеть механистичность исполнения и приблизиться к заветной цели – содержательной, впечатляющей интерпретации полотен С. В. Рахманинова на концертной эстраде.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Гун Вэй*. С. В. Рахманинов. Прелюдия оп. 32 № 5 G-dur (опыт сравнительного анализа исполнительских интерпретаций) // *Aspectus*. 2014. № 2(3). С. 48–55.
2. *Наумов Л.* Под знаком Нейгауза. Беседы с Катериной Замоториной. М.: РИФ «Антиква», 2002. 336 с.
3. *Лю Минхуэй*. К проблеме освоения истории русской музыки студентами КНР // Преподаватель XXI век. 2014. № 2. С. 163–172.
4. *Цуккерман В. А.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 1. М.: Советский композитор, 1970. 559 с.
5. *Рахманинов С. В.* Моя прелюдия cis-moll // Как исполнять Рахманинова. М.: Классика-XXI, 2003. С. 6–9.
6. *Рахманинов С. В.* Литературное наследие: В 3 т. / сост.-ред., авт. вступ. статьи, коммент., указ. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1980. Т. 2: Письма. 583 с.
7. *Рахманинов С. В.* Литературное наследие: В 3 т. / сост.-ред., авт. вступ. статьи, коммент., указ. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1978. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. 648 с.
8. *Рахманинов С. В.* Цитаты. URL: <https://ru.citaty.net/avtory/sergei-vasilevich-rakhmaninov/> (дата обращения 29.12.2018)
9. *Келдыш Ю.* Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 432 с.
10. *Сухомлинов И.* К проблеме интерпретаций этюдов-картин Рахманинова // Мастерство музыканта-исполнителя. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1978. С. 147–185.
11. *Хохлов Ю.* Программная музыка. URL: <https://www.belcanto.ru/programmnyaya.html> (дата обращения 21.12.2018)
12. *Юсфин А. Г.* Звукопись. URL: <https://www.belcanto.ru/zvukopis.html> (дата обращения 21.12.2018)
13. *Ли Чжэнь, Красовская Е. П.* К проблеме исполнительского освоения европейской программной музыки студентами Китайской Народной Республики на фортепианных занятиях // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2017. № 1 (17). С. 115–125.
14. *Рахманинов С. В.* Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры // Литературное наследие: В 3 т. / сост.-ред., авт. вступ. статьи, коммент., указ. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1980. Т. 3: Письма. С. 232–240.
15. *Вартанов С. Я.* Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергей Рахманинова. М.: Композитор, 2013. 584 с.
16. *Чушахина Т. И.* Духовные константы в творчестве С. В. Рахманинова // Вестник Омского университета. 2009. № 4. С. 34–40.
17. *Коновалов А. А.* Рахманинов и русская музыкальная культура // Творчество С. В. Рахманинова в исполнительской подготовке педагога-музыканта: материалы Международной научно-практической конференции, г. Москва, 10 декабря 2018 г. / под общ. ред. Г. П. Стуловой, А. П. Юдина. М.: МПГУ, 2018. С. 13–17.
18. *Антипов В. И.* Духовно-нравственные и культурно-исторические основы творчества С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов и мировая культура: материалы V Международной научно-практической конференции, 15–16 мая 2013 года / Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка»; ред.-сост. И. Н. Вановская. Ивановка: РИО МУРИ, 2014. С. 3–13.
19. *Кандинский А.* Вступительная статья // С. В. Рахманинов: альбом / сост. Е. Н. Рудакова. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1982. С. 5–11.

20. Сенков С. Е. Гений признанный и непонятный // С. В. Рахманинов и мировая культура: материалы V Международной научно-практической конференции, 15–16 мая 2013 года / Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка»; ред.-сост. И. Н. Вановская. Ивановка: РИО МУРИ, 2014. С. 13–17.
21. Ганзбург Г. И. Лейтмотив «Я» в музыке Баха, Шумана и Рахманинова // Учёные записки Академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 1(12). С. 42–50.
22. Коган Г. Воспоминания о Рахманинове-пианисте // Как исполнять Рахманинова. М.: Классика – XXI, 2003. С. 10–15.
23. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / Гос. Центр. Музей культуры им. М. И. Глинки / сост., ред., примеч. и предисл. З. А. Апетын. М.: Музгиз, 1957. Т. 2. 399 с.

Поступила 06.05.2019; принята к публикации 26.05.2019.

Об авторе:

Красовская Елена Павловна, профессор кафедры музыкально-исполнительского искусства Института изящных искусств Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский педагогический государственный университет» (МПГУ) (улица Малая Пироговская, 1, строение 1. Москва, Российская Федерация, 119991), кандидат педагогических наук, доцент, krasovskaya_er@mail.ru

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Gung Wei. S. V. Rakhmaninov. Preludiya or. 32 № 5 G-dur (opyt sravnitel'nogo analiza ispolnitel'skikh interpretatsij) [S. V. Rachmaninov. Prelude op. 32 № 5 G-dur (Comparative Analysis of Performing Interpretations)]. *Aspectus*. 2014, no. 2(3), pp. 48–55 (in Russian).
2. Naumov L. *Pod znakom Neigauza. Besedy s Katerinoj Zamotorinoj* [Under Neuhaus' sign. Conversations with Katerina Zamotorina]. Moscow: RIF «Antikva», 2002. 336 p (in Russian).
3. Liu Minghui. K probleme osvoeniya istorii russkoj muzyki studentami KNR [To the problem of training the history of Russian music by students of the People's Republic of China]. *Prepodavatel' XXI vek*. 2014, no. 2, pp. 163–172 (in Russian).
4. Zuckerman V. A. *Muzykal'no-teoreticheskie ocherki i etyudy* [Music-theoretical essays and sketches]. Iss.1. Moscow: Sovetskij kompozitor Publ., 1970. 559 p. (in Russian).
5. Rachmaninov S. V. Moya preludiya cis-moll [My prelude cis-moll]. *Kak ispolnyat' Rakhmaninova* [How to perform Rachmaninov]. Moscow: Klassika-XXI Publ., 2003, pp. 6–9 (in Russian).
6. Rachmaninov S. V. *Literaturnoe nasledie* [Literary heritage]. In 3 volumes. Co-author, editor, author's introductory article, index by Z. A. Apetyan. Moscow: Sovetskij kompozitor Publ., 1980, vol. 2: Pis'ma [Letters], 583 p. (in Russian).
7. Rachmaninov S. V. *Literaturnoe nasledie* [Literary heritage]. In 3 volumes. Co-author, editor, author's introductory article, index by Z. A. Apetyan. Moscow: Sovetskij kompozitor Publ., 1978, vol. 1: Vospominaniya. Stat'i. Interv'yu. Pis'ma [Memories. Articles. Interview. Letters]. 648 p. (in Russian).
8. Rachmaninov S. V. *Tsitaty* [Citations]. Available at: <https://ru.citaty.net/avtory/sergei-vasilevich-rakhmaninov/> (accessed 29.12.2018)

9. Keldysh Yu. *Rachmaninov i ego vremya* [Rachmaninov and his time]. Moscow: Muzyka Publ., 1973, 432 p. (in Russian).
10. Sukhomlinov I. K probleme interpretatsij etudov-kartin Rakhmaninova [To the problem of interpretation of etudes-paintings by Rachmaninov]. *Masterstvo muzykanta-ispolnitelya* [Mastery of a performing musician]. Iss. 2. Moscow: Sovetskij kompozitor Publ., 1978, pp. 147–185 (in Russian).
11. Khokhlov Yu. *Programmnaya muzyka* [Programmed music]. Available at: <https://www.belcanto.ru/programmaya.html> (accessed 21.12.2018) (in Russian).
12. Yusfin A. G. *Zvukopis'* [Musical imagery]. Available at: <https://www.belcanto.ru/zvukopis.html> (accessed 21.12.2018) (in Russian).
13. Li Zheng, Krasovskaya E. P. K probleme ispolnitel'skogo osvoeniya evropejskoj programnoj muzyki studentami Kitajskoj Narodnoj Respubliki na fortepiannykh zanyatiyakh [To the problem of performing training of European program music by students of the People's Republic of China in piano lessons]. *Vestnik kafedry UNESCO "Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie" = Bulletin of the UNESCO Chair "Musical Arts and Education"*. 2017, no. 1 (17), pp. 115–125 (in Russian).
14. Rachmaninov S. V. Desyat' kharakternykh priznakov prekrasnoj fortepiannoj igry [Ten Characteristics of the Beautiful Piano Playing]. *Literaturnoe nasledie* [Literary heritage]. In 3 volumes. Co-author, editor, author's introductory article, index by Z. A. Apetyan. Moscow: Sovetskij kompozitor Publ., 1980, vol. 3: Pis'ma [Letters], pp. 232–240 (in Russian).
15. Vartanov S. Ya. *Kontsepsiya v fortepiannoj interpretatsii: pod znakom Frantsa Lista i Sergej Rakhmaninova* [The concept in piano interpretation: under the sign by Franz Liszt and Sergey Rachmaninov]. Moscow: Kompozitor Publ., 2013, 584 p. (in Russian).
16. Chupakhina T. I. Dukhovnye konstanty v tvorchestve S. V. Rachmaninova [Spiritual constants in the compositions by S. V. Rachmaninov]. *Vestnik Omskogo universiteta* [Bulletin of Omsk University]. 2009, no. 4, pp. 34–40 (in Russian).
17. Konovalov A. A. Rakhmaninov i russkaya muzykal'naya kul'tura [Rachmaninov and Russian Musical Culture]. *Tvorchestvo S. V. Rachmaninova v ispolnitel'skoj podgotovke pedagoga-muzykanta* [Creativity by S. V. Rachmaninov in the performance training of a teacher-musician]: materials of the International Scientific and Practical Conference. Moscow, December 10, 2018. Under ed. by G. P. Stulova, A. P. Yudin. Moscow: MPGU Publ, 2018, pp. 13–17 (in Russian).
18. Antipov V. I. Dukhovno-nravstvennye i kul'turno-istoricheskie osnovy tvorchestva S. V. Rakhmaninova [Spiritual, moral and cultural-historical foundations of creativity S. V. Rachmaninov]. *S. V. Rachmaninov i mirovaya kul'tura* [S. V. Rachmaninov and world culture]: materials of the V International Scientific Practical Conference, May 15–16, 2013. Museum-Estate of S. V. Rachmaninov "Ivanovka". Co-author, editor I. N. Vanovskaya. Ivanovka: RIO MURI Publ., 2014, pp. 3–13 (in Russian).
19. Kandinskij A. Vstupitel'naya stat'ya [Introduction article]. *S. V. Rachmaninov: Album*. Co-author E. N. Rudakova. 2nd ed. Moscow: Muzyka Publ., 1982, pp. 5–11 (in Russian).
20. Senkov S. E. Genij priznannyj i neponyatnyj [A recognized and incomprehensible genius]. *S. V. Rachmaninov i mirovaya kul'tura* [S. V. Rachmaninov and world culture]: materials of the V International Scientific Practical Conference, May 15–16, 2013. Museum-Estate of S. V. Rachmaninov "Ivanovka". Co-author, editor I. N. Vanovskaya. Ivanovka: RIO MURI Publ., 2014, pp. 13–17 (in Russian).
21. Ganzburg G. I. Lejtmotiv «Ya» v muzyke Bakha, Shumana i Rakhmaninova [Leitmotif "I" in the music by Bach, Schumann and Rachmaninov]. *Uchyonye zapiski Akademii muzyki imeni*

- Gnesinykh* [Scientific notes of the Gnesins' Academy of Music]. 2015, no. 1(12), pp. 42–50 (in Russian).
22. Kogan G. *Vospominaniya o Rakhmaninove-pianiste* [Memories about Rachmaninov pianist]. *Kak ispolnyat' Rakhmaninova* [How to perform Rachmaninov]. Moscow: Klassika-XXI Publ., 2003, pp. 10–15 (in Russian).
23. *Vospominaniya o Rachmaninove* [Memory of Rachmaninov]: in 2 volumes. State Central Museum of Musical Culture named after M. I. Glinka. Co-author, editor, notes and foreword by Z. A. Apetyan. Moscow: Muzgiz Publ., 1957, vol. 2. 399 p. (in Russian).

Submitted 06.05.2019; revised 26.05.2019.

About the author:

Elena P. Krasovskaya, Professor at the Department of Music Performing Art, Institute of Fine Arts, Moscow State Pedagogical University (MSPU) (Malaya Pirogovskaya Street, 1/1, Moscow, Russian Federation 119991), PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor, krasovskaya_ep@mail.ru

The author has read and approved the final manuscript.