

**ПЕРВАЯ ЧАСТЬ СИМФОНИЧЕСКИХ ТАНЦЕВ СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА
В КОНТЕКСТЕ ДИРИЖЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

**PRIMA PARTE A DANSURILOR SIMFONICE DE SERGHEI RAHMANINOV ÎN
CONTEXTUL INTERPREȚĂRII DIRIJORALE**

**THE FIRST PART OF THE SYMPHONIC DANCES BY SERGUEI
RACHMANINOV IN THE CONTEXT OF CONDUCTING INTERPRETATION**

DENIS CEAUSOV¹,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0000-0605-186X>

CZU 785.11.083.1:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.12>

Настоящая статья посвящена исполнительскому (дирижерскому) анализу первой части „Симфонических танцев” С. Рахманинова. На основе тщательного изучения партитуры, существующих записей, в том числе прижизненного исполнения фортепианного переложения сочинения самим композитором, а также документальных материалов и анализа исполнительских трактовок ведущих дирижеров современности, формулируются исполнительские рекомендации, позволяющие выстроить цельную, мотивированную и отражающую композиторский замысел исполнительскую стратегию.

Ключевые слова: С. Рахманинов, „Симфонические танцы”, дирижер, исполнительская трактовка

Acest articol este dedicat analizei interpretative (dirijorale) a primei părți a „Dansurilor simfonice” semnate de S. Rahmaninov. În baza unui studiu amănunțit al partiturii, al înregistrărilor existente, inclusiv al interpretării unui aranjament pentru pian al operei de către compozitor în timpul vieții, precum și în baza materialelor documentare și de analiză a metodelor de interpretare a unor dirijori de seamă ai timpului nostru, sunt formulate recomandări de interpretare care contribuie la elaborarea unei strategii de performanță coerentă și motivată, capabilă să reflecte conceptul compozițional al lui S. Rahmaninov.

Cuvinte-cheie: S. Rahmaninov, „Dansuri simfonice”, dirijor, tratare interpretativă

This article is dedicated to the interpretative (namely conducting) analysis of the first part of the „Symphonic Dances” written by S. Rachmaninov in 1940. Based on a thorough study of the score, the existing recordings, including the interpretation of a piano version of the work made by the composer himself, as well as the documentary materials and the analysis of the interpretations of the leading conductors of our time, interpretation recommendations are formulated that allow the construction of a coherent, motivated interpretative strategy that reflects the composer’s concept.

Keywords: S. Rachmaninov „Symphonic Dances”, conductor, performing treatment

Введение

Симфонические танцы (ор. 45, 1940) — последнее сочинение С. Рахманинова, премьера которого состоялась в Филадельфии 3 января 1941 года. Композитор посвятил произведение его первым исполнителям — Филадельфийскому симфоническому оркестру и дирижеру Ю. Орманди. Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, саксофон, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, тамтам, ксилофон, колокольчики, колокола, арфа, фортепиано, струнные.

Исследователи определяют жанр цикла как трёхчастную оркестровую сюиту. «Первая часть написана в движении марша-шествия, вторая — вальса, третья своей стремительностью отда-

¹ E-mail: denisceausov@mail.ru

Аккорды струнных в этом фрагменте играют исключительно смычком вниз, что, безусловно, провоцирует микро-паузы между восьмыми, идущими подряд, без пауз (тт. 2, 4 после ц. 1). Чтобы избежать несинхронного исполнения, необходимо точное соблюдение *staccato* у валторн и деревянных духовых. В этом случае все аккорды, паузы и микро-паузы совпадут „по вертикали”, и мы получим артикулированное, тембрально сбалансированное звучание всего оркестра. Вступление большого барабана, тромбонов и труб (5 т. после ц. 1) нуждается в отдельном дирижерском показе; здесь предполагается ритмически точное исполнение шестнадцатых у литавр, звучащих на второй доле перед кульминационными аккордами вступления (тт. 5, 6 после ц. 1), первый из которых обозначен *sff*.

Главная тема раздела А первой части (2 т. до ц. 2 — 4 т. после ц. 10) представляет собой стремительную выразительную мелодию, выросшую из мотива вступления. Рельефный ритм, поддержанный ударными инструментами, неизменный стабильный темп (*Non allegro*), акценты, авторская ремарка *molto marcato* безусловно являются признаками марша (н. пр. № 4). Тема развивается на протяжении всего раздела. Е. Фраёнова пишет: «Интенсивность развития и само трехчастное строение главной темы позволяют сравнить ее с главной партией в сонатной форме (цифра 2 — изложение темы; 3 такта до цифры 5 — развитие темы; цифра 9 — сокращенная реприза)» [7].

Сначала тема проводится у деревянных духовых на *ff*, затем (5 т. после ц. 4), звучит в низком регистре фортепиано, тембр которого должен преобладать, поддержанным контрабасами, контрафаготом, виолончелями и фаготом. Вступление фортепиано нуждается в отдельном дирижерском показе, так как это первое появление инструмента. Развитие музыкального материала имеет вариационный характер, тема поочередно возникает у деревянных, у струнных и труб. Особое внимание нужно уделить разнообразию артикуляционных приемов в подголосках (акценты, *staccato*, *marcato*, *tenuto*). Правильное и точное их исполнение в сочетании с ритмами и тембрами ударных инструментов (треугольник, бубен, малый барабан) создаст эффект колокольного перезвона (ц. 7 — ц. 9).

Анализируя тему раздела А, обращают на себя внимание широкие лиги, которые, здесь являются фразировочными, демонстрируя направление фразы к акцентированным или отмеченным *staccato* звукам. Следует подчеркнуть, что композитор уделял огромное внимание фразировке: в интервью Э. Арнольду он говорит: «Если я много работал над фразой и, закончив ее, знаю, что она сделана хорошо, то испытываю чувство глубочайшего удовлетворения» [8 с. 142]. Отдельное внимание стоит уделить аккордовой пульсации, звучащей на фоне главной темы раздела А. По мнению А. Кандинского, «Сверх всего в теме заложена еще и хоровая песенность древнерусского «знаменного» происхождения. Она скрыта в аккордовом фактурном слое, который, с первого взгляда, служит всего лишь аккомпанементом, но на деле обладает весьма самостоятельным тематическим значением. Последнее выступает вполне отчетливо, если внимательно вслушаться в параллельно движущиеся пульсирующие аккорды сопровождения» [1 с. 107]. Действительно, в процессе анализа мелодического движения голосов, обнаруживается звукоряд знаменного распева; в контексте сказанного исполнитель должен уделить внимание артикулированному исполнению акцентов, так как именно ими композитор обозначает мелодическое движение древнерусской темы.

Обязательным является соблюдение всех авторских динамических оттенков. Во-первых, таким образом, композитор функционально разделяет оркестр (тема, аккомпанемент, подголоски), во-вторых, четко выстраивает тембральный ансамбль и баланс между оркестровыми группами. Например, в ц. 8 деревянные духовые играют на *f*, струнные выписаны на *p* с *crescendo* до *f* на акцентированном звуке, реплики труб звучат на *mf*, а синкопированные аккорды тромбонов на *p*.

С. Рахманинов не оставляет никаких указаний, касающихся изменения темпа в разделе А, однако у каждого дирижера свое представление об агогике. Анализируя дирижерские трактовки Симфонических танцев Рахманинова К. Кондрашиным и Е. Светлановым, М. Федоров отмечает: «Непрерывное движение основной темы приостанавливается только в четвертом такте цифры 4. Этот фрагмент интерпретируется дирижерами по-разному. К.П. Кондрашин, придерживаясь единого темпа, исполняет эпизод без агогического расширения, а Е.Ф. Светланов прибавляет к восьмой паузе еще примерно тридцатьвторую и тем самым, придает особое значение разрешению доминантового аккорда в *c-moll*, подчеркивая весомость повторного проведения главной темы. Таким же образом трактуется и четвертая доля перед цифрой 9, где К.П. Кондрашин вновь без изменений темпа проходит этот фрагмент, только динамически подчеркивая его, а Е.Ф. Светланов опять расширяет вышеописанную паузу перед завершающим проведением главной темы» [9 с. 21].

В определении собственной концепции, вновь обратимся к записи исполнения, принадлежащей С. Рахманинову [5]. Композитор не расширяет данный фрагмент, сохраняя темп, но, при этом, накал драматизма не снижается. Важно соблюсти авторское *crescendo*, где каждая доля звучит ярче, острее и артикулированнее предыдущей. Если не передерживать последнюю восьмую (1 т. до ц. 9) за счет последующей восьмой паузы, а наоборот сохранить точное ритмическое соотношение между ними и резко „обрушить” на *sff* первый аккорд ц. 9, то эффект накала напряжения достигается без агогических изменений, что, на наш взгляд, больше соответствует авторской концепции.

Музыкальный материал среднего раздела В имеет лирически-пасторальный характер. Перед появлением основной темы раздела (4 т. до ц. 11) звучат наигрыши гобоя и кларнета (позже, английского рожка и флейты), которые напоминают переключку пастушеских свирели и рожка. Вступление гобоя (5 т. после ц. 10) может трактоваться на *rubato*, однако, чтобы не сегментировать форму, необходимо избежать соблазна слишком медленного исполнения мотива, а постепенно расширить темп (*poco a poco rallentando*), тем самым обеспечив плавный переход от *Non allegro* в *Lento*. Так же важно не передерживать ферматы, создавая эффект „зависания”, но не остановки.

Тема среднего раздела близка русской протяжной песне. С. Рахманинов выбирает для ее изложения элегическую тональность *cis-moll* [10 с. 21]. По словам цитируемого ранее музыковеда, «По своей поразительной пластичности, интонационной экспрессии и естественной распевности она служит инструментальным аналогом к жемчужине вокальной музыки композитора — его «Вокализу»» [1 с. 103]. Экспрессивная, проникновенная мелодия поручена при первом проведении саксофону, вызывающему ассоциации с американской музыкой. Исполнение русской темы этим инструментом вносит автобиографический элемент, символизируя тоску композитора по далекой родине и придавая мелодии еще более ностальгический характер. Вновь фразировка является одним из главных элементов музыкальной выразительности. С. Рахманинов оставляет ремарку *molto espressivo*, более того, очень подробно выписывает все динамические оттенки подголосков и аккомпанемента, исключая из оркестровой ткани басовые голоса.

Второе проведение темы (ц. 14) отдано первым скрипкам и виолончелям, а во втором предложении к ним присоединяются вторые скрипки и альты (2 т. после ц. 15). Если до сих пор динамика варьировалась между *pp* и *mf*, то последнее проведение темы обозначено *f molto espressivo*. Помимо динамики и фразировки, важно выстроить октавные унисоны, одинаковое *vibrato* и динамический баланс у всех струнных, тогда тема прозвучит объемно и монолитно, без тембрального „выделения” той или иной группы инструментов. Мотивы пасторальных переключек, звучавших ранее у деревянных духовых, здесь отданы фортепиано на фоне аккордов арфы, иллюстрирующей аккомпанемент гуслей.

В среднем разделе практически полностью отсутствуют медные духовые инструменты. Вводится только первая валторна, которая завершает тему саксофона (4 т. после ц. 13). С. Рахманинов обозначает этот фрагмент ремаркой *cantabile*. Необходимо максимально смягчить и приблизить характер звука валторны к саксофону, чтобы не оборвать фразу. Вступление валторны (после большого количества пауз), безусловно, должно быть подготовленным и нуждается во внимании дирижера.

Связующий раздел (4 т. после ц. 17 — ц. 22) является разработкой, перерастающей в прелюдий к репризе. В данном построении происходит противостояние темы вступления и главной темы раздела А. Угловатый, саркастический мотив восьмыми в партии бас-кларнета обнаруживает интонационное родство с темой „креста”, которая позже появляется в своем первоначальном ритмическом изложении у кларнета, скрипок и альтов (4 т. после ц. 17 — 6 т. до ц. 18). Важно обратить внимание на авторские ремарки, касающиеся различий в динамике, артикуляции и характере исполнения этого мотива каждым инструментом в отдельности. Например, вступление бас-кларнета обозначено *pp, staccato, misterioso*; кларнета — *mf, poco pesante*; струнные исполняют тему *mf, marcato*.

Важным формообразующим элементом является и соблюдение авторской агогики. После *ritenuto* (3 т. после ц. 17) движение возвращается в *a tempo (Lento)*, но композитор добавляет ремарку *piu mosso*, обуславливая развитие музыкального материала. Вместе с *crescendo* появляется авторская ремарка *poco a poco accelerando* (8-12 тт. после ц. 17). Необходимо не увлекаться чрезмерным ускорением и избежать слишком „загнанного” темпа: это агогическое развитие должно прийти в *Tempo I (Non allegro)*.

Дальнейший музыкальный материал (*Tempo I*) основан на интонациях и ритме главной темы раздела А. Звучат зловещие, короткие, призывные мотивы у струнных, деревянных духовых и труб. Вновь вводятся тромбоны и туба (2 т. до ц. 18), появляются острые акценты, динамика стремительно развивается до *ff* (2 т. до ц. 18) и еще более резко „растворяется” на *p* (ц. 18). Точное соблюдение динамических нюансов помогает правильно выстроить баланс оркестрового звучания. Например, в кульминационном *ff* у деревянных, валторн и струнных трубы, тромбоны и туба играют *f*. Если игнорировать это указание и оставить *ff* у меди, фанфарный аккорд просто перекроет звучание темы.

С 18 по 19 цифры нужно уделить внимание хроматическим репликам виолончелей, фагота и английского рожка; при этом, если виолончели движутся восьмыми, то ритмический рисунок фагота и рожка более разнообразный. С точки зрения ансамбля, необходимо выделить тембры деревянных духовых (фагот, английский рожок), оставляя виолончели на втором плане.

Не менее важным элементом репетиционной работы является достижение ровного, одинакового исполнения шестнадцатых у первых, вторых скрипок и альтов. Также необходимо верно трактовать исполнение всех приемов артикуляции. Таким образом, в ц. 19 акцентированные аккорды должны «исчезать» на *diminuendo*, что даст возможность валторнам играть (и быть услышанными) свою пульсацию восьмыми *staccato* и *p*, обозначая акцентами третью и четвертую доли. Дирижеру стоит обратить внимание на «смягченную» игру акцентов на аккордах, после которых есть *diminuendo*, краткую и «острую» интерпретацию акцентов валторнами, жесткое и артикулированное исполнение акцентов струнными там, где эти акценты попадают на вторую и четвертую доли.

С 20 цифры деревянные духовые (флейты, гобои и кларнет), ударные (треугольник, бубен, тарелки, большой барабан) и струнные (первые, вторые скрипки, альты) снова изображают колокольный перезвон. Для достижения этого эффекта следует напомнить о необходимости соблюдения всех приемов артикуляции. Лиги у деревянных духовых, на наш взгляд, здесь являются фразировочными (у струнников лиги отсутствуют): их окончания обозначают воз-

возможность взятия дыхания инструменталистам. Первостепенными здесь остаются акценты. Также необходимо добиться точного исполнения ритма в перкуссии (у каждого инструмента он свой). Если верно выстроить динамический баланс между ударными, то их короткие реплики выстроятся в мелодию колокольного перезвона.

На фоне колоколов звучит фанфара, поддержанная английским рожком, бас-кларнетом, фаготами и низкими струнными. Тембр медных духовых (трубы, тромбоны и туба) в данном фрагменте является доминирующим. Именно этой оркестровой группе, помимо разнообразной артикуляции, С. Рахманинов подробно выписывает динамические оттенки. Восходящее движение фанфары и колокольного перезвона развивается на *crescendo* и „взрывается” кульминационным аккордом *Des-dur* на *ff*. «Здесь звучит одна из «колокольных» вершин из начала поэмы «Колокола» — *Des-dur*'ное *tutti* хора и оркестра («Слышишь» — два такта перед ц.11) [1 с. 113]. Завершается связующий раздел темой „креста”, которая проводится в ускоренном варианте восьмыми на *f*, *molto marcato* (6 т. до ц. 22). Снова струнные исполняют весь мотив смычком вниз. Чтобы не дробить форму и не выделять наступление репризы, необходимо точно высчитать все паузы, оставляя их в константной пульсации, не изменяя темпа.

Кода первой части Симфонических танцев состоит из двух разделов. В первом разделе (ц. 25 — 5 т. после ц. 26) присутствуют мрачные мотивы марша-скерцо. Звучание их постепенно становится менее интенсивным (*diminuendo*), артикуляция лишается акцентов. Далее (ц. 26) «музыка омрачается наплывом зловещего облака-марева — сгущением музыкальной ткани в созвучие целотоновой структуры (представлены пять тонов увеличенного звукоряда). Оно окрашено сумрачным колоритом засурдиненных медных инструментов, смычковых, таинственным рокотанием-шелестом тамтама» [1 с. 113]. Тамтам вводится в партитуру впервые и нуждается в отдельном дирижерском показе.

Остановимся подробнее на аккорде засурдиненной меди (ц. 26), построенном на звуках *fis, as, b, c, d, e*. Стоит отметить, что этот же звукоряд эпизодически возникает в мелодии и гармонии мотива „креста”. Поэтому, на наш взгляд, каждый звук данной гармонии является одинаково важным. Это построение должно образовать своеобразное „звуковое пятно”. Композитор отмечает появление этого аккорда ремарками *p, poco sforzando* и лишь через два такта выписывает *diminuendo*, подготавливая его разрешение в *C-dur*.

Второй раздел коды (4 т. до ц. 27) представлен величественной русской темой знаменного распева. Это цитата лейтмотива Первой симфонии С. Рахманинова (ор. 13), но в Симфонических танцах эта тема изложена в мажоре (*C-dur*). Тема хорала отдана первым скрипкам, виолончелям и первому фаготу (первое проведение). Анализируя партитуру, обратим внимание на то, что у первого фагота указано *p*, у первых скрипок — *mf, cantabile*, а у виолончелей — *mf, marcato* (3 т. до ц. 27). Виолончели исполняют тему в унисон с первыми скрипками, направление смычка и лиги у них также идентичны. Штрих *marcato* у виолончелей нужно трактовать как тембральное, а не артикуляционное „выделение”. Тембр виолончелей в высоком регистре звучит более напряженно, чем тембр скрипок, звук которых автор также стремится приблизить к виолончельному, оставляя ремарку, что тему нужно исполнять на обладающей самым густым тембром струне соль (*sul G*).

В аккомпанементе снова звучит колокольный перезвон, но в коде он не окрашен мрачными тонами, а напротив, звучит светло и прозрачно. Впервые вводятся колокольчики, поддержанные арфой, фортепиано и флейтами. Исполнение *staccato* в верхнем регистре (у фортепиано и флейт) должно быть очень легким, что бы добиться тембрального и артикуляционного ансамбля со звучанием колокольчиков.

В 28 цифре у деревянных духовых (позже у вторых скрипок) снова появляются реплики, интонационно напоминающие призывные мотивы марша-скерцо; они лишены острых акцентов, исполняются *leggiere*, а угасающая динамика создает эффект удаления. Параллельно

с ними звучит ровная пульсация восьмыми у струнных. Это ровный ритм изображает «„отсчет” Времени» [1 с. 114]. Важно не замедлять темп, сохраняя точное соотношение пульсации и пауз. Композитор создает ощущение замедления без изменения темпа, достигаемое за счет постепенного уменьшения восьмых; в последнем такте они вообще отсутствуют, остаются лишь четвертные *pizzicato* (на первой доле у контрабасов; на второй и четвертой — у первых скрипок). Если не оттягивать темп и остановиться на фермате в последнем такте, растворив последний аккорд в паузе, мы ставим многоточие, а не точку. История еще не рассказана до конца.

Анализируя дирижерскую аппликатуру, напомним, что у С. Рахманинова была богатая дирижерская практика. Во время его первых гастролей по Америке (1909—1910) ему даже поступило предложение стать дирижером Бостонского симфонического оркестра, которое он отклонил. Учитывая вышесказанное, при выборе схемы тактирования мы можем смело опираться на размеры, указанные автором. То есть, такты 2/4 дирижируются на 2, 3/4 — на 3, а 4/4 — на 4. Исключением, пожалуй, является фрагмент цитаты из первой симфонии (3 т. до ц. 27 — ц. 28). Что бы избежать дробления кантиленного звучания этой широкой темы, можно рекомендовать двухдольную схему. Также в 3 такте после ц. 17, где композитор указывает *ritenuto*, для облегчения перехода в *tempo piu mosso*, можно продублировать третью долю трехчетвертного такта, отдельно показав последнюю восьмую у первых скрипок.

Выводы

Подводя итоги дирижерского анализа первой части Симфонических танцев С. Рахманинова, можно констатировать, что музыка этой части цикла пронизана тоской о родине и изображением быстроменяющегося мира (марш-гротеск). Отсутствие программных композиторских указаний, разнообразие музыковедческих трактовок, рождает личные музыкальные образы — как у исполнителей, так и у слушателей Симфонических танцев. Однако для формирования собственной исполнительской концепции дирижер должен знать историю создания этого произведения, правильно трактовать форму, темп и все символы, „зашифрованные” в партитуре, обращая внимание на авторские ремарки, тембральные особенности инструментов, генезис тематического материала и артикуляционные приемы.

Библиографические ссылки

1. КАНДИНСКИЙ, А. *Воспоминания. Статьи. Материалы*. Москва: Прогресс-Традиция, 2005. ISBN 5-89826-245-8.
2. *Воспоминания о Рахманинове*. Т. 1. Сост., ред., пред., ком. и указ. З. Апетян. Москва: Музыка, 1988.
3. НИКИТИН, Б. *Сергей Рахманинов: Две жизни*. Москва: Классика XXI, 2008. ISBN 978-5-89817-217-6.
4. СОКОЛОВА, О. *Сергей Васильевич Рахманинов*. Москва: Музыка, 1984.
5. *Rachmaninoff plays Rachmaninoff: Newly Discovered Recording* [imagine video]. [accesat 2 mar. 2021]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=L3Xp2Djqh3s>
6. ЛЯХОВИЧ, А. *Символика в поздних произведениях Рахманинова*: Монография. Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2013. ISBN 978-5-91253-475-1.
7. РАХМАНИНОВ, С. *Симфонические танцы*. Москва: Госмузиздат, 1961.
8. РАХМАНИНОВ, С. *Литературное наследие*. Т. 1. Москва: Советский композитор, 1978.
9. ФЕДОРОВ, М. *Дирижерская интерпретация музыкального произведения: генезис и эволюция* [online]. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. [accesat 3 mar. 2021]. Disponibil: <https://www.dissercat.com/content/diri-zherskaya-interpretatsiya-muzykalnogo-proizvedeniya/read>
10. ВАШКЕВИЧ, Н. *Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис: Словарь музыкальных форм*. Тверь: Тверской областной учебно-методический центр учебных заведений культуры и искусства, 2011.