

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ  
РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ  
ПО УЧЕБНЫМ ЗАВЕДЕНИЯМ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

**МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ**

ПО ИЗУЧЕНИЮ СОНАТЫ С. РАХМАНИНОВА  
ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО

КИЕВ РМК 1992

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ,  
РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ  
ПО УЧЕБНЫМ ЗАВЕДЕНИЯМ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ  
ПО ИЗУЧЕНИЮ СОНАТЫ С. РАХМАНИНОВА  
ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО  
(для преподавателей и студентов  
музыкальных вузов)

Киев РМК 1992

Методические рекомендации по изучению сонаты С. Рахманинова для виолончели и фортепиано (для преподавателей и студентов музыкальных вузов) / Сост. Н.И.Лаврик. - Киев: РМК, 1992. - 18 с.

Составитель            Н.И.Лаврик, и.о. доц.

Рецензенты:            Г.П.Овсянкина, доц.  
                              Т.А.Арсеничева, доц.

Ответственный        В.И.Волохонович  
за выпуск

Творчество С.В.Рахманинова представляет собой ярчайшую страницу в истории русской музыки. Оно огромно и разнообразно по своему жанровому составу: симфонии, оперы, фортепианные концерты, хоровые и вокально-симфонические композиции. В камерно-инструментальных сочинениях отчетливо проявились особенности стиля композитора: "...его эмоционально-чуткая непосредственная лирика, выраженная богатой и гибкой мелодией, трагедийность и тревога, рожденные предгрозовой атмосферой начала XX века и неповторимо своеобразный упругий ритм". По выражению Б.Асафьева, Рахманинову "...удалось музыкой раскрыть строй русской души в ее исторически сложившейся особенности. В человеческом любовании тихими радостями жизни и одновременно в ее всегда тревожной внутренней настороженности... Это всегдашнее русское состояние - быть начеку - ... и составило особенную атмосферу постоянной душевной настороженности"<sup>1</sup>.

Элегическое трио опус 9 и виолончельная соната опус 19 - два значительных камерно-инструментальных сочинения Рахманинова - (юношеское одночастное трио при жизни не опубликовано) явились результатом впечатлений двух контрастных событий, повлиявших на творчество молодого композитора. Отсюда разнообразие тем, образов, настроений. Трио "Памяти великого художника" написано в ноябре 1893 года непосредственно после смерти П.И.Чайковского. Виолончельная соната, завершенная летом 1901 года, относится к новому периоду жизни композитора - возврату к творчеству. Возрождение композиторской деятельности после десятилетнего перерыва совпало с переменой в личной жизни. Рахманинов - в преддверии женитьбы на Н.Сатиной. Подъем душевных сил отразился на музыке сочинений этого года. Она пронизана надеждой и жизнеутверждением.

Соната для виолончели и фортепиано была впервые исполнена 2 декабря 1901 года на концерте собрания Керзевского кружка А.Брандуковым и автором. Посвящена А.Брандукову.

Надо отметить, что в русской камерно-инструментальной литературе жанр виолончельной сонаты еще не имел большой популярности. До Рахманинова были написаны две виолончельные сонаты А.Рубинштейном, но этот инструмент не воспринимался композиторами как солирующий. Даже П.И.Чайковский, написавший знаменитые "Вариации на тему рококо",

<sup>1</sup> Асафьев Б. Рахманинов // Избр. тр.: В 5 т. - М.: АН СССР, 1954. - Т.2. - С.300.

считал, что "нужна громадная талантливость, необходима сложная совокупность внутренних качеств, чтобы победоносно привлекать внимание публики на эстраде с виолончелью в руках"<sup>1</sup>. Поэтому можно сделать вывод, что рахманиновский опус 19 положил начало созданию русского концертного и педагогического репертуара для виолончельной сонаты.

Приступая к репетиционной работе над сонатой, педагогу необходимо акцентировать внимание студентов на своеобразии драматургического развития четырехчастного цикла. В нем можно проследить восходящую линию, воплощающую становление характера:

I часть - юношеское стремление к познанию всего и вся;

II часть - чувство тревоги, выбор пути;

III часть - погружение в сферу покоя;

IV часть - радостное ощущение счастья бытия.

Первая часть написана в форме сонатного аллегро. Ее художественному образу соответствуют блоковские строки, которые могут помочь ансамблистам тоньше ощутить эмоциональное состояние музыки:

О, весна, без конца и без краю -

Без конца и без краю мечта!

Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!

И приветствую звоном щита!..<sup>2</sup>

Начинается соната небольшим вступлением, построенном на активно-восходящем секундовом мотиве. Его неоднократное проведение в обеих партиях, каждый раз по-новому гармонически окрашенное, создает атмосферу напряженного ожидания. Педагогу необходимо указать студентам на важность этой ямбической лейтинтонации, которая будет иметь большое значение в последующем развитии. Из настороженной, вопросительной она трансформируется в решительную, утверждающую (нотный пример 1)<sup>3</sup>.

Главной теме (т. 18-36) предшествуют аккорды в фортепианной партии, основанные на восходящем секундовом интервале (нотный пример 2). Фигура ♩ ♩ является вариантом начального ямбического мотива и одновременно второй лейтинтонацией части. В ней наиболее существенно ритмическое начало. Педагогу следует посоветовать исполнителям зафиксиро-

<sup>1</sup> Гинабург А. Мстислав Ростропович // Исследования, статьи, очерки. - М.: Сов. композитор, 1971. - С. 264.

<sup>2</sup> Блок А. Собр. соч.: В 6 т. - Л.: Худож. лит., 1980. - Т. 2. - С. 61.

<sup>3</sup> См.: Приложение. Нотные примеры. - С. 14.

ровать внимание на этих двух лейтинтонациях. Выявление их взаимодействия в главной и связующей партиях или конфликтного сопоставления в разработке, способствует организации формы сонатного аллегро.

В небольшом связующем эпизоде (т. 37-53) взамен фигураций шестнадцатыми появляется аккордовое изложение гармонии, что придает аккомпанементу сдержанность, суровость. Обозначенное композитором увеличение темпа может привести ансамблистов к излишней поспешности. Педагог может посоветовать виолончелисту ориентироваться на чеканный ритм исполнения аккордов в фортепианной партии.

Побочная тема (т. 54-78) близка песенной мелодии. "Не предуманная, не навязываемая... в ней чувствуется плавное дыхание и естественность рисунка, рожденные сильным, но глубоко дисциплинированным чувством"<sup>1</sup>.

Студентам необходимо уяснить, что побочная тема не контрастирует в корне главной, их объединяет песенное начало и широкое дыхание. В побочной теме можно проследить еще одну характерную особенность рахманиновской лирики, которая идет от традиций композиторов "Могучей кучки". Это - взаимопроникновение интонаций русской народной песни и ориентальной мелодики "русского Востока".

Первое проведение побочной темы поручено фортепиано. Пианисту важно ощутить единую мелодическую линию темы. Смена гармонической вертикали в среднем голосе провоцирует ее дробление на мелкие мотивы. Педагог может посоветовать "подтекстовать" начало темы. Допустим такой вариант (нотный пример 3): чередование ударных и безударных слогов, связь слов в длинном предложении выявит направленность мелодии и освободит исполнителя от ненужного дробления.

Разработка состоит из двух больших эпизодов. Исполнителям следует выявить в них столкновение и взаимодействие основных лейтинтонаций части. Первый эпизод (т. 94-158) строится на борьбе противоположных начал. Благодаря гармонической окраске, секундовая интонация становится из вопросительной то мятежной, то зловещей. Постепенно трансформируясь, она превращается в более развернутое новое тематическое образование (виолончельная партия). Во втором эпизоде (т. 159-199) ведущее место занимает начальный упругий мотив главной темы, который, развиваясь, контрапунктически соединяется с мотивами побочной. Кульминация подводит к репризе.

Разработка - наиболее трудный раздел для ансамблистов как в техническом отношении, так и по драматической напряженности обеих партий.

<sup>1</sup> Асафьев В. Рахманинов // Избр. тр.: В 5 т. - М.: АН СССР, 1954. - Т. 2. - С. 294.

С начальных репетиций педагогу целесообразно нацелить студентов на четкое представление всей структуры разработки и последовательности ее этапов, на необходимость определения единого ритмического стержня исполнения, который представлялся бы партнерам наиболее логичным. Особое внимание следует уделить выверенности звукового соотношения инструментов.

Фортепианная партия изобилует виртуозными сложностями. В ней есть и скачки на далекие интервалы, и полиритмия, и насыщенная аккордовая фактура.

Педагог может посоветовать пианисту найти более удобную для его индивидуальности аппликатуру. Например, в тактах 9 и II (считая от начала разработки) можно использовать перенос нижнего голоса из партии левой руки в правую (нотный пример 4).

При исполнении триолей на большой "растяжке" с терцией или секундой на последнюю восьмую следует так зафиксировать положение кисти, чтобы вся триольная фактура находилась в одной позиции. Пианисту необходимо приложить много усилий, чтобы с легкостью преодолевать разнообразные технические трудности и при этом не "заглушать" своего партнера.

Виолончелисту важно подчеркивать более яркой динамикой (иногда следует нюанс пиано заменить на форте) реплики виолончели в различных регистрах, выпукло выявляя секундовую интонацию.

Педагогу рекомендуется обратить внимание студентов на паузы. В них не должно нарушаться биение пульса музыки.

Вторая часть сонаты является естественным продолжением мыслей первой части и не контрастирует с ней.

Приступая к работе над выявлением образно-смысловой структуры части, педагогу следует кратко охарактеризовать общую картину предреволюционных настроений русской интеллигенции. Напомнить, что крупные художники по-разному ощущали предстоящие грандиозные события.

По меткому выражению Асафьева, Рахманинов особенно чутко воспринимал предгрозовые настроения и бурлящие ритмы русской современности... "не разрушение и хаос слышались ему, а предчувствие великих созидательных сил, возникающих из недр народных..."<sup>1</sup>.

Выражение "бурлящие ритмы... возникающие из недр народных" поможет педагогу точнее охарактеризовать крайние разделы сложной трехчастной формы Скерцо - АВА-С-АВА.

<sup>1</sup> Асафьев Б. Рахманинов // Избр. тр.: В 5 т. - М.: АН СССР, 1964. - Т.2. - С.299.

Весь первый раздел проходит в динамике пианиссимо и пиано. Отдельные моменты усиления звучности лишь подчеркивают общее тревожное настроение. На фоне беспокойных триолей в басовом регистре рояля звучит суровая, волевая тема в аккордовом изложении. Параллельно ей в партии виолончели развивается прерывистая мелодия, по образному выражению Т.Гайдамович - "мотив тревоги"<sup>1</sup> (нотный пример 5).

Трудности исполнения первого раздела скерцо заключаются в четкости и внятности произношения ритмической фигурации в нижнем регистре рояля на пианиссимо. Педагог может подчеркнуть, что пианисту не надо "застрывать" пятым пальцем левой руки на нижнем "до". Желательно всю триоль исполнять кистевым движением, быстро "отпуская" клавишу. В аккордовой теме необходимо выявлять мелодию верхнего голоса. Несмотря на нюанс пианиссимо, пальцевое прикосновение к клавиатуре должно быть цепким, а не расслабленным, чтобы не терялось ощущение одновременности взятия аккордовых звуков. Виолончелисту необходимо отработать цепкий штрих в правой руке, а в левой - четкость артикуляции.

В среднем разделе - В - (т.33-48) тематический материал развивается в новом, лирическом плане. Плавное, закругленное движение мелодии построено на опевании отдельных звуков.

Педагог может посоветовать пианисту пользоваться в этом эпизоде глубокой pedalю, постепенно ослабляя силу нажима к концу такта.

Контрастом главному образу второй части является музыка центрального раздела - С - (т.91-152). В нем "разливается" лиричнейшая тема у виолончели. Педагогу желательно напомнить студентам блоковские строки, раскрывающие образно-поэтический смысл музыки:

И напев заглушенный и юный  
В затаенной затронет тиши  
Усыпленные жизнью струны  
Напряженной, как арфа, души<sup>2</sup>

Теплота и задушевность мелодической линии создадут великолепные условия для выявления кантиленности виолончели. В фортепианной партии звучат подголоски, окутывающие основную мелодию плавными триольными фигурациями.

Для того, чтобы у слушателя возникло ощущение "поющих пальцев", пианист должен знать слова К.Игумнова, относящиеся к работе над кан-

<sup>1</sup> Гайдамович Т. Заметки о виолончельной сонате Рахманинова и ее исполнителях // *Вопр. музыкально-исполнительского искусства*. - М.: Музыка, 1967. - Вып.4. - С.110.

<sup>2</sup> Блок А. *Собр. соч.*: В 6 т. - Л.: Худож. лит., 1980. - Т.3. - С.96.

тиленой: "... стараться по возможности играть подушечкой пальцев. Нужно слиться с клавиатурой, прикинуть к ней"<sup>1</sup>.

Педагогу рекомендуется зафиксировать внимание студентов на драматургии Скерцо. В нем герой как бы уходит из мира личных переживаний и прислушивается к окружающей его жизни, позволяя внезапно возникнуть волнению так же внезапно исчезнуть. Отсюда ощущение незавершенности, которое оставляет эта часть у слушателя.

Педагог может посоветовать исполнителям "обыграть" паузы последнего такта. Следует не опускать руки до конца части, как бы удерживая в тишине напряжение пульсирующего ритма "мотива тревоги".

Сравнительно небольшая по размеру третья часть имеет решающее значение в развитии основного образа сонаты. В ней находит воплощение все наиболее задуманное, что связано с лирическими переживаниями композитора. Рахманинов был великий мастер создавать звуками ощущение тишины, дремлющей природы, ее завораживающей неподвижности.

Третья часть представляет собой сложный материал для исполнителей. Педагогу важно зафиксировать внимание студентов на разнице лирических образов сонаты. В первой части — это главная и побочная темы, во второй — средний раздел и, наконец, тема третьей части. В предыдущих мелодиях изначальным было развитие — плавное, неторопливое песенное развертывание, здесь же, своего рода, — "стояния". Исполнителям необходимо выдержать общий тон покоя на протяжении всей части. Постараться выявить в "бессобытийности" музыки многообразие оттенков узорного плетения рахманиновской фактуры.

В первых восьми тактах начала части звучит фортепиано — соло. Педагог может посоветовать пианисту с большой и эластичной кистью руки такую аппликацию: нотный пример 6.

Если рука небольшая, тогда три нижних звука среднего аккомпанирующего голоса исполняются первым пальцем правой руки. В этом случае пианисту надо освободить палец, изолировать его от движения кисти. Следует добиться ощущения дифференциации фактуры: нижний голос играть легким, но точным погружением первого пальца, а верхний — несколько "утяжеленно" — пятым, которому поручено "пропеть" мелодию. Педагог может подсказать пианисту поучить мелодию в утрированно громком нюансе форте, а фактуры — очень тихо — на пианиссимо. Необходимо хорошо проконтролировать слухом затухание тянущегося мелодического звука и

<sup>1</sup> Коган Г. Работа пианиста. — М.: Музгиз, 1963. — С. 21.

тонко выстроить динамику аккомпанирующих фигураций, чтобы продолжить его звучание.

В среднем разделе (т. 17–40) музыкальный рисунок усложняется полифонически, пронизывая всю фактуру многочисленными поющими голосами.

В репетиционной работе исполнителям важно чутко вслушиваться в неторопливую вязь мелодического узора и добиваться наибольшего слияния тембров виолончели и фортепиано во всей полифонической ткани раздела. Пианисту желательно обратить внимание на звуковое выравнивание среднего голоса и мелодизирование басовой линии как основы гармонического развития. Это поможет ансамблистам ощутить нарастание тонального тяготения к репризе. Виолончелисту необходимо постоянно помнить о широком развороте рахманиновских мелодий и стараться мыслить тему большими построениями.

В репризе (в т. 49–52) пианисту необходимо исполнять аккордовые триоли с хорошим ощущением каждого пальца при общем расслабленном состоянии кисти правой руки. Педагогу следует зафиксировать внимание на педализации. Можно посоветовать пользоваться глубокой и длинной педалью, взятой на басовый звук. Последние пять тактов можно исполнять на одной педали, при условии четко артикулированного басового голоса. В верхнем регистре рояля желательно играть колкими пальцами без кистевого давления.

Финал — итог размышлений, поисков. Основное настроение части — праздничное ликование, торжество!

Написан финал в форме сонатного аллегро. Его открывает небольшое четырехтактное вступление в фортепианной партии (нотный пример 7).

Педагог может зафиксировать внимание студентов на этой лейттеме, являющей собой постоянный источник бодрости и радостного подъема в музыке. На протяжении финала она проходит четыре раза. В процессе формирования этой теме отводится роль арки-рефрена, соединяющего большие разделы:

вст. — экспозиция (т. 6–84) — вст. — разработка (т. 89–184) — вст. — реприза (т. 189–269) — вст. — кода (т. 275–315).

В процессе репетиционной работы исполнителям следует выяснить эмоционально-интонационное родство финальных тем с предыдущими темами цикла. Педагог может посоветовать ансамблистам проанализировать образное развитие тем в разработке. Следуя классическим традициям, Рахманинов основывает ее на материале главной темы, придавая всему разделу тревожно неустойчивый характер (что достигается путем постоянного модуляционного движения). Благодаря этому эмоциональный тонус разработки

перекликается со второй частью цикла. Помимо главной темы в разработке обращают на себя внимание два эпизода *Meno mosso*. Они как бы наклоняются в тревожный характер музыки, рассеивая напряжение. В них можно проследить интонационное родство с побочной темой финала, а также – образное единство с третьей частью. Развитие тормозится на одной фразе, "мысль как бы останавливается, "переминаясь" на месте"<sup>1</sup>.

В заключении финала есть своеобразная перекличка с первой частью цикла. Педагогу необходимо направить внимание ансамблистов на величавую тему в коде. Она проходит в партии виолончели. Сопровождающие ее фортепианные арпеджированные аккорды на органном пункте – "соль", придадут эпической теме некоторую архаичность. Исполнители должны обратить внимание на развитие мелодии. Ей характерно сворачивание, сокращение, кружение вокруг одной восходяще-секундовой интонации – лейттемы первой части.

Вдумчивое вслушивание в музыкальную партитуру сонаты и выявление в ней интонационно родственных тем, поможет исполнителям осуществить арочную связь между частями.

В работе над финалом студенты должны помнить об одном из самых характерных свойств Рахманинова – композитора и исполнителя. О его "главной стальной ритмике... Это – внутренний стержень, неотъемлемый костяк, на котором держится все его естество, это – железный ритм его собственной личности, его мироощущения, его дыхания"<sup>2</sup>.

Исполнителям следует учесть, что если во вступительных четырех тактах можно позволить себе некоторую стремительность движения к кульминационной точке, то в главной теме необходима упругость ритма. Темп должен быть быстрый и в то же время сдержанный. По замечанию К.Н.Игумнова: "*Allegro mosso* – 144 вовсе не означает поспешности... Все проникнуто сдержанным упругим ритмом"<sup>3</sup>.

Средний раздел побочной темы представляет собой определенные трудности для пианиста. *Piu vivo* (т.53-68) в экспозиции, (т.245-260) – в репризе.

<sup>1</sup> Брянцева В. Своеобразие большого художника // Сов. музыка. – 1973. – № 4. – С.16.

<sup>2</sup> Коган Г. Рахманинов – пианист // Вопросы пианизма. – М.: Сов. композитор, 1963. – С.239.

<sup>3</sup> Гайламович Т. Заметки о виолончельной сонате Рахманинова и ее исполнителях // Вопр. музыкально-исполнительского искусства. – М.: Музыка, 1967. – Вып.4. – С.119.

Педагог может посоветовать ему заняться дифференцированием фортепианной фактуры. Желательно, чтобы "кружева", состоящие из фигураций шестнадцатыми, не "завуалировали" мелодическую попевку. "Мелодия должна высветляться подобно верхушкам деревьев при луне. Это требует образования между нею (мелодией) и сопровождением такой звуковой дистанции, такого "воздушного простора", чтобы мелодия свободно, без усилий "парила в воздухе", а не задыхалась в педали"<sup>1</sup>. Играть мелодические звуки следует легким ударом пятого пальца правой руки в нюансе меццо пиано. Необходимо постоянно вслушиваться в одновременно звучащие различные мелодические линии и постараться оттенить с помощью динамики партию левой руки.

В разработке педагог может посоветовать ансамблистам учесть прием, которым пользовались Ростропович и Дедюхин в трактовке финала. Яркими акцентами усиливали взволнованность триольного движения, выдвигая на первый план попевку, интонационно близкие к скерцо. Постоянно меняющаяся динамика придавала особую "нервность" музыке. Таким образом подчеркивалось образное и тематическое родство финала и скерцо.

Для исполнения всего раздела разработки на едином дыхании педагог может предложить студентам не очень замедлять темп в эпизодах *Meno mosso*. Желательно приблизить его к *Moderato* побочной. Развитие мелодии с остановкой на вершине и ее двухтактная повторность создают ощущение успокоения движения. Темповое объединение этих тем будет способствовать выявлению их интонационного родства.

Партнерам следует продумать образное состояние музыки коды финала. Чтобы подчеркнуть характер философского раздумья начальной темы, необходимо значительно замедлить общее движение. Логичным здесь будет возвращение к темпу вступления первой части. Таким образом *Meno mosso* становится своеобразным итогом произведения. Последующее за ним *Vivace* отражает обобщенный образ праздничной атмосферы финала.

Виолончельная соната С.Рахманинова является прекрасным материалом для педагогической практики камерно-ансамблевого исполнительства. В ней студентам предоставляется возможность проследить особенности драматургии, выявить индивидуально-стилевое начало, образно-эмоциональный строй сочинения.

<sup>1</sup> Малинковская А. Интонирование фортепианной ткани. Вертикальная перспектива // Фортепиано-исполнительское интонирование. – М.: Музыка, 1990. – С.173.

В работе над опусом I9 исполнителям следует учитывать своеобразие распределения музыкального материала в партитуре сонаты. В ней явное преобладание фортепианной партии, которая носит до известной степени сольный характер. Пианисту необходимо, соразмеряя силу звучности в ансамбле, показать богатство фортепианной фактуры, ее оркестровую красочность. Он не должен стремиться к равновесию за счет сокращения фортепианной партии. Это противоречило бы замыслу автора. Все фортепианные "сверхтрудности", которые бросаются в глаза при первом знакомстве с текстом сонаты, в процессе работы становятся вполне преодолимыми. И неудивительно, сочинения Рахманинова очень фортепианны по своей природе и свидетельствуют о нем, как о пианисте "эмоционально и технически всестороннем и всегда своеобразном"<sup>1</sup>.

Особенность жизненного обаяния рахманиновского мелодизма в его песенной распевности. Этим качеством насыщена его музыка.

Репетиционная работа ансамблистов над выразительностью мелодических тем будет способствовать развитию у них горизонтального слышания музыки, видению перспективы фразы, поможет избежать подчеркивания несущественных подробностей.

Создавая интерпретацию сонаты, исполнители непременно столкнутся с проблемой дыхания – существенным фактором живой выразительности музыкальной речи. Известно, что органичность дыхания в игре Рахманинова передавалась слушателям "силой выявления мелодического контура всей композиции... и ритма глубины дыхания. Оно было у Рахманинова столь же осмысленно прекрасно как и у Шаляпина..."<sup>2</sup>.

Задача педагога – направить действия студентов на совместный поиск логического понимания расчленения музыкальных фраз.

Проблема дыхания непременно выявит в процессе работы проблему ритма. Ансамблистам необходимо добиваться строгой ритмической организованности в исполнении частей цикла. Это способствует подчеркиванию волевого начала музыки.

Существенное значение в процессе драматургического развития цикла имеют лейтмотивации. Осмысление их образных характеристик поможет ансамблистам выстроить законченную концепцию сочинения.

Перечисленные задачи, поставленные перед студентами в процессе репетиционной работы, будут способствовать развитию не только ансамблевых навыков, но и творческого подхода к исполняемой музыке.

<sup>1</sup> Асафьев Б. Рахманинов // Избр. тр.: В 5 т. – М.: АН СССР, 1954. – Т. 2. – С. 307.

<sup>2</sup> Малинковская А. Интонирование фортепианной ткани. Мелодическое интонирование // Фортепианно-исполнительское интонирование. – М.: Музыка, 1990. – С. 169.

Интересно отношение Рахманинова к интерпретации его произведений, высказанное в одном из интервью. "Любой хороший пианист, любой по-настоящему тонкий пианист, имеет право на собственную интерпретацию, вкладывая в исполняемое произведение свою индивидуальность. Я выявляю мои собственные чувства средствами темпа, фразировки, и это дает в общих чертах представление о моей концепции. Но любой крупный пианист может играть ... не так, как это делал бы я сам, и тем не менее, в целом, концепция пьесы не пострадает, потому что хороший вкус и музыкальное чутье подлинного исполнителя воспрепятствуют этому"<sup>1</sup>.

Пройдут годы и еще не одно поколение исполнителей будет по-своему трактовать рахманиновскую виолончельную сонату, находя в ней вдохновенный источник ярких, волнующих правдой и искренностью эмоций.

<sup>1</sup> Интервью С. В. Рахманинова с Фредериком Х. Мартенсенем // Сов. музыка. – 1973. – № 4. – С. 102.



Приложение

Пример I

Violoncello

Lento (♩ = 48)

Piano

Lento (♩ = 48)

*p*

*mf*

*dim. pp*

*mf*

*cresc.*

*mf*

Meno mosso

*rit. e dim.*

*pp*

Meno mosso

*rit. e dim.*

*pp*

Пример 2

Allegro moderato (♩ = 112)

Allegro moderato (♩ = 112)

*espressivo e tranquillo*

*mf*

*p*

Пример 3

Moderato (♩ = 92)

Moderato (♩ = 92)

Ты по - слу - шай и пой - ми, как пре - красны э - ти

*un poco rit.*

*un poco rit.*

*pp*

*pp*

Пример 4

Example 4 consists of two systems of piano and bass staves. The first system features a piano part with a melodic line and a bass line with triplets. The second system includes the instruction "un poco cresc." above the piano staff and "un poco cresc." below the bass staff. The bass line continues with triplets.

Пример 5

Example 5 consists of two systems of piano and bass staves. The first system is marked "Allegro scherzando (♩ = 68)" and includes "pizz." and "arco" markings. The piano part is marked "pp" and "leggero". The second system includes "pizz." and "arco" markings, and the piano part is marked "pp".

Пример 6

Example 6 consists of two systems of piano and bass staves. The first system is marked "Andante (♩ = 68)" and includes "p esp." and "5 1 3" markings. The second system includes "5 2 1" and "H.C." markings.

Пример 7

Example 7 consists of one system of piano and bass staves. It is marked "Allegro mosso (♩ = 144)" and includes "Valse" markings.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- I. Асафьев Б.В. Рахманинов // Избранные труды: В 5 т. - М.: АН СССР, 1954. - Т.2. - С.293-309.
2. Асафьев Б.В. Русская музыка XIX и начала XX века. - 2-е изд. - Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1979. - 344 с.
3. Бажанов Н.Д. Рахманинов. - М.: Мол. гвардия, 1966. - 350 с.
4. Блок А.А. Собрание сочинений: В 6 т. - Л.: Худож. лит., 1980.
5. Брянцева В. Своеобразие большого художника // Сов. музыка. - 1973. - № 4. - С.15-17.
6. Гайдамович Т. Заметки о виолончельной сонате Рахманинова и ее исполнителях // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. - М.: Музыка, 1967. - Вып.4. - С.99-123.
7. Гинзбург Л.С. Мстислав Ростропович // Исследования, статьи, очерки. - М.: Сов. композитор, 1971. - С.264-299.
8. Интервью С.В.Рахманинова с Фредериком Х.Мартенсенем // Сов. музыка. - 1973. - № 4. - С.101-103.
9. Коган Г.М. Рахманинов - пианист // Вопросы пианизма. - М.: Сов.композитор, 1963. - С.220-260.
10. Коган Г.М. Работа пианиста. - М.: Музгиз, 1963. - 200 с.
- II. Малинковская А.В. Фортепиано - исполнительское интонирование. - М.: Музыка, 1990. - 191 с.

Учебное издание

Методические рекомендации  
по изучению сонаты С. Рахманинова  
для виолончели и фортепиано  
(для преподавателей и студентов  
музыкальных вузов)

Составитель

Лаврик Наталья Измаиловна

Редактор  
Корректор  
Техн. редактор

Л.Н.Полчанинова  
А.Б.Козлова  
С.Х.Аниськова

Подп. в печать 14.02.82. Формат 60×84<sup>1/16</sup>. Бумага *типограф. № 2*. Офсетная печать  
Усл. печ. л. 1,16. Усл. кр.-отт. 1,27. Уч.-изд. л. 0,85. Тираж 180 экз.  
Заказ № 4-7079. Бесплатно

РМК МЭ УССР 25202Г, Киев, ул. Кирова, 7

ДМАПП, 340060, Донецк, ул. Артема, 96