

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР  
ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
КОНСЕРВАТОРИЯ имени Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА  
Факультет повышения квалификации

---

Кафедра специального фортепиано

**С. В. РАХМАНИНОВ. ПРЕЛЮДИИ, соч. 23**

(методические рекомендации для педагогов-пианистов —  
слушателей факультета повышения квалификации)

ЛЕНИНГРАД  
1984

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР**  
**ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ**  
**КОНСЕРВАТОРИЯ имени Н.А.РИМСКОГО-КОРСАКОВА**

**Факультет повышения квалификации**

---

**Кафедра специального фортепиано**

**С.В.ГЛУМАНИНОВ. ПРЕЛЮДИИ, ооч. 23**

**(Методические рекомендации для педагогов-пианистов-  
слушателей факультета повышения квалификации)**

**Ленинград**

**1 9 8 4**

**Утверждено кафедрой специального фортепиано  
и рекомендовано к публикации редакционным Советом  
Ленинградской Ордене Ленина Государственной Консер-  
ватории им. Н.А.Римского-Корсакова.**

**Составитель — доцент кафедры специального фортепиано  
М.А.ЗОЛОТАРЕВ.**

Прелюдии Сергея Васильевича Рахманинова относятся к лучшим фортепианным сочинениям композитора. К ним обращаются исполнители разных поколений и творческих индивидуальностей. Они входят в репертуар каждого концертирующего пианиста и составляют неотъемлемую часть учебных программ учащихся музыкальных вузов и училищ. Прелюдии состоят из двух циклов: десяти прелюдий соч. 23 и тринадцати прелюдий соч. 32. Если к ним присоединить прелюдию до-диез минор соч. 3 № 2, то образуется уникальный по своему художественному значению цикл из двадцати четырех пьес, написанных по квинтовому кругу во всех мажорных и минорных тональностях.

В прелюдиях с наибольшей полнотой воплощается круг образов и настроений, типичных для творчества Рахманинова-композитора, в них находят также яркое отражение и характерные черты стиля Рахманинова-пианиста.

Несколько слов об истории создания прелюдий и отношении к ним современников Рахманинова.

Прелюдии соч. 23 были созданы в 1903 году и посвящены (как и Первый концерт для фортепиано с оркестром) двоюродному брату и учителю композитора - А. Зилоти. Великолепный пианист и музыкант, Зилоти был учеником Н. Рубинштейна и Ф. Листа. Игра его отличалась большим творческим размахом, волей, блеском, свободой выражения.

Личность А. Зилоти-исполнителя сразу же приковала к себе внимание молодого Рахманинова. Зилоти оказал значительное влияние на формирование пианистического искусства великого русского музыканта. Под руководством Зилоти, Рахманинов достиг необычайных высот в фортепианном исполнительстве. Его игра получила безоговорочное признание. Поразительная яркость образов, упругость формы, исключительное чувство ритма и феноменальное техническое мастерство Рахманинова производили на слушателей неизгладимое впечатление.

Б.В.Асафьев слышавший в авторском исполнении прелюдии соч. 23, пишет: "Помню из суммы первых впечатлений от явления Рахманинова: рыцарственно-строгий и суровый облик на эстраде, внутренняя волевая сосредоточенность, сказывающаяся во всём том, что можно назвать благородством артиста в его соприкосновении с искусством — без тени панибратства. Как сейчас слышу поразивший меня ритм менуэтного ре минорного прелюда и особенно рахманиновское интонирование именно сферы ре минорности: чудилось здесь и нечто Скрябинское. Сразу же в пианизме Рахманинова волновали глубоко ощущаемая им природа и — повторю — интонационно-фортепианная сфера тональности, а также абсолютное отсутствие механически привычного звукоизвлечения. Рахманинов играл тетрадь своих прелюдий очень гордо, словно делая открытый вызов собравшимся петербургским музыкантам, во главе с Римским-Корсаковым, и словно говоря: "Знаю, что моя музыка вам не нравится, но я — пианист и каждый извлекаемый мной тон — в моей власти, и в нём я". Запомнились тогда и чёткие пальцы Рахманинова и манера вводить их глубоко в клавиши, как в нечто упругое. Впоследствии много, много раз я множил и накапливал свои впечатления..., но рельеф первого впечатления остался неизгладим"<sup>1</sup>.

Современники по-разному относились к фортепианным прелюдиям. Их критиковали за старомодность и салонность. Даже Н.А.Римский-Корсаков не сразу принял и понял творчество Рахманинова<sup>2</sup>. Только тай-

---

<sup>1</sup> Асафьев Б. "Рахманинов". Воспоминания о Рахманинове т.2, М., 1961, с.346-347.

<sup>2</sup> С.Прокофьев, судя по воспоминаниям Мильштейна, скептически относился к увлечению С.Рихтера рахманиновскими прелюдиями и этюдами-картинами. Мильштейн Я. "По следам бесед со Святославом Рихтером". Вопросы теории и истории исполнительства. М., 1983, с.169-172.

ковский, Аренский и Танеев, услышав фортепианные пьесы в исполнении автора сразу и безоговорочно предугадали славное композиторское будущее Рахманинова.

Рахманинов упорно утверждал свою линию творчества. Никакие нападки критики не могли заставить его свернуть с избранного пути. Он был честен перед своим дарованием: "Не хочу, ради того, что я считаю только модой, изменять постоянно звучащему во мне, как в шумановской фантазии, тону, сквозь который я слышу окружающий меня мир".

Благодаря интенсивной концертной деятельности Рахманинова началось постепенное признание прелюдий. Он исполнял их в своих сольных вечерах, и в симфонических концертах А. Зилоти, и в концертах Русского Музыкального Общества. Восторженно была воспринята музыка прелюдий А. М. Горьким, которому принадлежит меткое определение: "Как хорошо он (Рахманинов) слышит тишину". И. Е. Репин считал, что в Рахманиновском мелодизме (как и у М. Глинки, П. Чайковского и М. Мусоргского) "что-то не от итальянской кантилены, а от русских импрессионистов, но и без французов", а ре мажорный прелюд соч. 23 № 4 он (Репин) определил как "озеро" в весеннем разливе, русское половодье". В. Стасов, услышав прелюд соч. 23 № 2, воскликнул: "не правда ли Рахманинов очень свежий светлый и плавный талант... и звонит о новой колокольни, и колокола у него новые, что-то коренное в них и очень радостное<sup>I</sup>".

---

<sup>I</sup> Асафьев Б. "С. В. Рахманинов". Воспоминания о Рахманинове, т. 2. М., 1961, с. 359

Начиная работу с учащимся над отдельной прелюдией (или группой прелюдий) необходимо в самых общих чертах охарактеризовать образно-поэтический язык рахманиновской музыки. Такие сведения в методическом отношении являются важными, так как помогают глубже понять стилистические особенности и характер произведения. Кроме того следует посоветовать ученику ознакомиться с основной литературой по теме<sup>1</sup>. Особое внимание стоит обратить на авторские исполнительские ремарки. Рахманинов очень подробно обозначает в нотах свои творческие намерения. Его указания щедрны и конкретны. Он отмечал и штрих, и динамику, и тембр, и аппликатуру<sup>2</sup>. Просматривая нотный текст, можно, опираясь на внутренний слух получить представление (пусть частичное) о фактуре, ритмической организации музыкальной ткани, "услышать" и понять общее настроение музыки.

Важной задачей, стоящей перед учащимся, обратившимся ко всему циклу прелюдий оп.23 (такая задача, разумеется, по силам

---

<sup>1</sup> Список рекомендованной литературы дается в конце настоящих "Методических записок". Он адресован педагогу. Последний может ознакомить студента с теми работами, которые сочтет наиболее доступными и необходимыми.

<sup>2</sup> Интересующимся специально проблемой исполнительских указаний Рахманинова можно рекомендовать статью Е.Серковой "Исполнительские указания в артепичаных сочинениях С.В.Рахманинова и задачи их воплощения". Труды ГМПИ им.Гнесиных, вып.53. Музыкальная классика в современном исполнительстве и педагогике. М., 1981, с.46, 63

немногим), является постижение единства оочинения<sup>I</sup>.

Но и для того, кто берётся за исполнение одной-двух пьес, необходимо ознакомиться с циклом в целом. Тогда становится янее и индивидуальный характер каждой пьесы: скорбно-печальный колорит фа-диез минорной прелюдии; торжественно-чолокольный характер си-бемоль мажорной; суровая одержанность ре минорной; широта дыхания ре мажорной; непреклонная маршевость соль минорной; стелящаяся в своей бесконечной подголоочности ми-бемоль мажорная; бушующая отикийность до минорной; полётность и прозрачность ля-бемоль мажорной и, наконец, "иповедаальность" соль-бемоль мажорной прелюдии.

При анализе цикла нам представляется целесообразным акцентировать внимание на какой-то отдельной, конкретной методической задаче (или группе задач), стоящей перед исполнителем той или иной прелюдии.

В прелюдии фа-диез минор, открывающей цикл, исполнение должно разворачиваться наподобие плавной, медленной человеческой речи. Какими приёмами это достигается?

1) Устанавливаются высшие интонационные "точки-кульминации".

Путь к этим "точкам-кульминациям", их достижение и спад

---

<sup>I</sup> О единстве данного цикла см. статью М. Смирнова "В мире творческих контрастов Рахманинова". Музыкальное исполнительство. Вып. 9. М., 1976, с. 67-91.



являются основой фразировки. Кульминационные точки в мелодии в оттенке "Фортисимо" "падают" на чётные такты; подход к ним - печально "засурдиненные" подголоски в "pp" - на нечётные такты. Спад - разрешение чётного такта в нечётный.

Пример № I

The musical score consists of three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked "Largo. (♩ = 66)" and features a melody in the right hand with dynamic markings *pp* and *mf*. The second system continues the melody with a *pp* marking and a crescendo hairpin. The third system includes a *dim.* marking and a *pp* marking, with the right-hand melody ending in a circled section. The left hand provides accompaniment with chords and moving lines.

Но это - малые, "местные" кульминации. Главная кульминация прелюдии подготавливается с т.13 и отойдет на диалог (третья и малая октавы) в динамических оттенках "меццо-форте" гигантское крещендо - "фортиッシмо".

Пример № 2

Handwritten musical score for piano, Example No. 2. The score is written on two systems of staves. The first system consists of a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The second system also consists of a treble clef staff and a grand staff. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The first system shows a melodic line in the treble clef staff and a complex accompaniment in the grand staff. There are dynamic markings 'sfz' and 'ff' and a 'rit.' marking. The second system shows a continuation of the accompaniment in the grand staff, with a large fermata over the treble clef staff.

2) Следует добиваться (особенно в левой руке) верного и точного чередования сильных и слабых звуков - попевок (см.

пример № I, т.т. I, 2)<sup>I</sup>; необходимо прослушать проходящие слабые затактовые звуки в последней доле т.2 в левой руке.

3) Необходимо передать декламационный характер мелодии. Для этого нужно установить границы между фразами и мотивами. Иначе говоря, вновь обратить внимание на авторские лиги в партии каждой руки. Тщательно выписанные, эти лиги в сочетании с небольшими ускорениями и замедлениями и с мелкими динамическими "вилочками" (авторские крещендо и диминуэндо) создают "как бы" дыхание фразы. Объединение же коротких мотивов и фраз в более крупные фразировочные разделы образует живую декламационную "речь".

4) Фразировка в этой прелюдии должна иметь определённый, постепенно "истаивающий" характер. Необходимо почувствовать динамику и эмоциональное нарастание в левой руке на стыке т.т.3 и 4 (см. пример № I).

За два такта до главной кульминации необходимо сохранить звучание фразы на одном динамическом уровне. Музыкальная ткань прелюдии должна непрерывно "дышать" — то есть расти, истаивать и вновь возрождаться.

5) Чрезвычайно сложную в гармоническом и мелодическом отношении партию левой руки рекомендуем проучивать с обостренным мускульным ощущением всей руки и кончиков пальцев.

---

<sup>I</sup> Композиторские ремарки в данном случае очень выразительны. Рахманинов детально выписывает исполнение интонационно сильных и слабых звуков.

По своему музыкальному образу прелюдия Си-бемоль мажор является ярким контрастом к предыдущей пьесе. Это — торжественно-ликующий дифирамб. Авторские ремарки подчёркивают энергично-мужественный характер темы. Каждая нота её акцентирована. Штрих — "м. жатка", динамика — "фортиссимо".

Пример № 3. *Maestoso. (♩ = 60)*

*ff sempre marcato*

Тема как бы провозглашается приподнятым тоном<sup>I</sup>. Рука и кисть —

<sup>I</sup> Об особенностях фактурного изложения темы прелюдии Си-бемоль мажор ("блестящее претворение фактурного двухголосия") см. статью Е. Серковой "О мелодической основе фортепианной музыки С. Рахманинова. "Критика и музыковедение. Сб. статей". Вып. 2., Л., с. 140-152.

- собранные, упругие. Движения скупые, экономные, кончики пальцев - активные, "наэлектризованные". Фактура пьесы определяет "поведение" левой руки, противоположное "поведению" правой. Левая рука изложена в очень широком диапазоне (от си-бемоль контроктавы до ре первой октавы). Это создаёт большие технические трудности. Движение левой руки можно сравнить с раскачивающимся колоколом. Это своего рода "приливы и отливы".

Задача исполнителя состоит в "согласовании" движения обеих рук, чтобы они помогали друг другу. Необходимо преодолеть некоординированность фактуры и сознательно проконтролировать работу мышц, то есть ощутить точки напряжения, опоры и освобождения мышц. (Вторая и четвёртая доли т.2; третья - т.4; первая доля - т.5), См. пример № 3.

При этом особенно важны:

- а) активный слуховой контроль за качеством звучания,
- б) борьба с несвоевременным и излишним мышечным напряжением.

Все вышесказанное можно отнести и к среднему разделу прелюдии. Здесь лишь необходимо помнить о "фактурной расчленённости": тангентное" проведение темы первым пальцем левой руки, ажурно-трепетное звучание мелодической линии в верхнем регистре и, наконец, гармоническая поддержка в нижнем регистре. Уравновешенность и сплав этих трёх элементов поможет воссоздать целостную звуковую картину. Стоит указать на особую сложность партии левой руки, в которой сочетаются звуковые пласты различного динамического уровня и тембровой окраски. От исполнителя требуется умение перевести всю руку на определённый палец или определённую часть руки в зависимости от смысла и характера мелодического рисунка. Тогда скорее будет достигнуто необходимое туше.

## Прелюдия ре минор

Обращаясь к этой прелюдии, рекомендуем ознакомиться с рахманиновскими произведениями в аналогичной тональности (Третий концерт для фортепиано с оркестром, Вариации на тему Корелли, вариация ре минор в Равсодии на тему Паганини и др.). Это поможет глубже ощутить ту трагически-напряжённую образную сферу, которая характерна для данной пьесы. Нам представляется, что тональность и указания автора "в темпе менуэта" вызывают ассоциации с романсом Танеева "Менуэт".

Какие задачи стоят перед пианистом, разумевающим данную прелюдию?

1) Прежде всего в самом мотиве-теме заключена одержанная, упругая фатально-трагическая интонация.

Пример № 4.



Исполнитель должен ощутить её и сохранить упругий ритмический контур на протяжении всей пьесы. От живого "дыхания" музыки возникает "живое" движение рук. Следует внимательно следить за гибкостью звучания и пластичностью движения рук. Важную роль при этом играет двухтактовая периодичность (т.1 — сильный; т.2 — относительно сильный). Сила звука должна быть несколько перемещена на правую руку.

2) Следует внимательно отнестись к артикуляционной авторской

характеристике темы – сочетанию различных штрихов и мелких фразировочных лиг. Выполнение этих артикуляционных нюансов поможет добиться выразительного и разнообразного туше.

3) Исполнителю необходимо обратить внимание на полифоничность фактуры, в которой органично сочетаются элементы основной темы с имитацией подголосков, движущихся по нисходящей секвенции.

Пример № 5.

Un poco più mosso.

Разработочный раздел подводит к центральной – динамической и эмоциональной кульминации, которая служит здесь как ~~с~~ рахманиновской "точкой", цементирующей форму произведения.

4) Основной пианистической задачей в коде является ясный показ четырёх регистровых планов: органного пункта в басу, переклички средних голосов в партии правой руки и нисходящего хода, охватывающего несколько регистров. Необходимо акцентировать внимание на эпизодах, особенно трудных в техническом отношении. (Начиная с т.34 – до репризы, где требуется ясно

прослушать все элементы фактуры).

5) Последние такты прелюдии – своего рода эпитафия, трагический эпилог, подчёркивающий общий скорбный колорит произведения.

### Прелюдия Ре мажор<sup>I</sup>

Г л а в н а я задача в данной пьесе – передать широту дыхания музыкальной фразы. Основной приём звукоизвлечения: глубина прикосновения, умение "по-рахманиновски" глубоко "вводить пальцы в клавиатуру, как в нечто упругое". (Б.В.Асафьев).

Andante cantabile. (♩=60) *pp* *mf* *sempre cantabile*

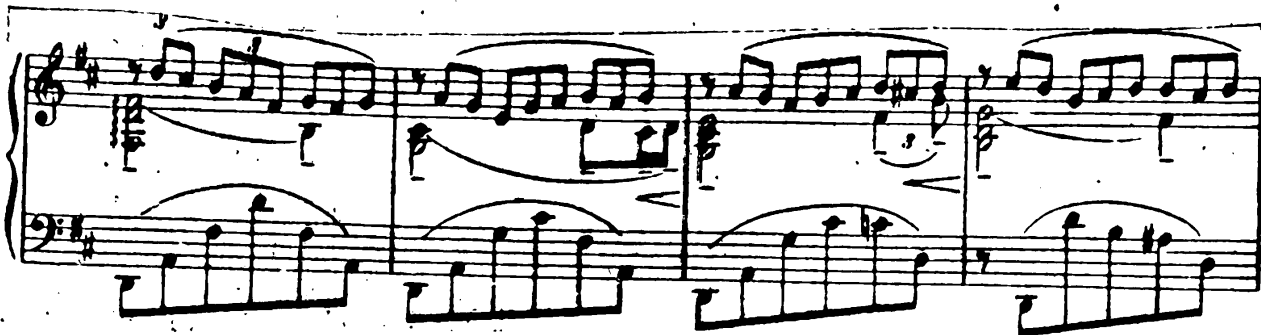
В данной прелюдии нужно пользоваться, в основном, мелодическим

<sup>I</sup> Подробный (потактовый) анализ этой пьесы см. в статье М.Смирнова "Постигая внутренние связи". – Музыкальное исполнительство". Вып. II, М., 1983, с.106–109.



педалью, благодаря которой "расцветает" каждый звук темы. При этом необходимо следить за чистотой звучания, так как движение мелодии по близлежащим ступеням может спровоцировать фальш. Не нужно забывать о таких приёмах, как полупедаль и педальное тремоло.

При втором проведении темы, охватывающем большой регистровый диапазон, нужно пользоваться педалью таким образом, чтобы контрпунктическое изложение материала было идеально прослушано (т.т. 19-33).



Для воссоздания задуманного автором образа необходима округлённая работа над ровностью звучания. Следует почувствовать и передать мерность движения, внутренний покой и возвышенно-поэтический характер мелодии.

### Прелюдия соль минор

Непреклонность, энергия, острота звучания этой прелюдии основаны на упругой пульсации ритмической фигуры **ЛЛЛ**. Этот ритмический элемент характерен не только для данной прелюдии, он типичен для творчества Рахманинова в целом. Только благодаря "стальному ритму" пьеса прозвучит цельно, на одном дыхании.

Средний эпизод — это широко льющаяся мелодия, изложенная в аккордах верхнего регистра, на фоне волнообразного сопровождения. Здесь музыка уходит от "нашествия" с тем, чтобы в репризе вновь обрести прежнюю энергию. Динамика пьесы ярко контрастна — часты сопоставления "pp" и "фортисимо". Грандиозные нарастания и спады звучности приводят к финалу — апофеозу, постепенно исчезающему "pp", что также характерно для Рахманинова (вспомним аналогичные окончания первой части Третьего концерта, прелюдии ре-минор данного цикла, прелюдии ми-минор боч.32).

Прелюдия соль-минор, одна из самых сложных в техническом отношении, требует от исполнителя большой физической выдержки. Без долгой, кропотливой работы над трудными пианистическими местами (одно из наиболее трудных — ми-бемоль мажорный эпизод), без выработки автоматизма пьеса не получится. Необходимо подчеркнуть, что техническая работа неразрывно связана с работой слуха и с ясным сознанием образной сути произведения.

Прелюдия Ми-бемоль мажор — единственная из всех прелюдий, где наиболее ярко выражена непрерывная "звукопись" (в левой руке от первого до последнего звука)<sup>I</sup>.

Это требует звуковой определенности каждой фразы, поэтому изо дня в день следует:

---

<sup>I</sup> В уже упоминавшейся статье "В мире творческих контрастов Рахманинова" М. Смирнов объединяет некоторые прелюдии гармонно, исходя из принципа единства контраста. Пьесы активно-наступательного характера объединяются со спокойно-созерцательным: так объединяются прелюдии фа-диез минор и Си-бемоль мажор, ре-минор и Ре-мажор, соль-минор и Ми-бемоль мажор,

1) Приучать себя быть чрезвычайно внимательным, чутким и требовательным к качеству звучания. Прослеживать "жизнь" каждого звука, начиная с момента его возникновения и до полного угасания. Эта слуховая работа требует большой сосредоточенности и напряжения, но без неё не обойтись.

2) Для достижения требуемого звучания рекомендуем: как в левой, так и в правой руках пальцы держать ближе к клавишам, играть "подушечкой", стремясь к полному контакту с клавишей, к "слиянию" с клавиатурой. Необходимо также уметь ощущать клавишу "до дна". Это создаёт протяжный, наполненный звук. Кисть (особенно в правой руке) должна быть упругой, гибкой, "рессорной". В левой руке, для достижения более воздушного колорита, рекомендуем пальцы держать более плоско. Таким образом, необходимый характер звучания (яркий, блестящий, матовый и т.д.) определяет способ прикосновения пальцев к клавиатуре.

3) Большую роль при работе над этой пьесой играет аппликатура.

Мы предлагаем следующую аппликатуру (для левой руки):

Пример № 8

Andante. (♩ = 72)

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Andante. (♩ = 72)'. It consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a more rhythmic accompaniment. The bass staff includes several measures with fingerings: 4 3 2 1 3 2 5 3, 2 1 3 2 1 2 3 2 1 4 3 2 1 2 3, and 4 1 2 3. The second system continues the piece with similar notation and fingerings: 1 2 3 2 1 2 3 1, 2 1 3 2 1 3 2, 1 4 2, 6 2 4 3, 5 2 3 1, and 2 3 4. The notation includes various note values, rests, and slurs.

На наш взгляд именно эта аппликатура рождает пластичность и гибкость движений и помогает руке приспособиться к извилистому мелодическому контуру.

Прелюдия до-минор.

Характер музыки этой пьесы трепетно-оживлённый. Что можно посоветовать при её исполнении?

1) Следить за непрерывностью движения темы, изложенной шестнадцатыми на фоне органичного баса. Поскольку тема распределена между левой и правой руками, задача исполнителя — добиться однородности и единства звучания. При передаче мелодии из левой руки в правую не должно быть "швов".

Пример № 9.

*Allegro. (♩ = 110)*

2) В этой прелюдии особенно большое значение имеют авторские ремарки. Рахманинов вписывает фразировочные лиги, с помощью которых исполнитель должен понять верный характер интонирования, динамический план. Пианист должен предельно внимательно относиться ко всем авторским указаниям, осмыслить их, если можно так

выразиться, "валиться" в них.

3) Прелюдия велика по масштабу. Местные кульминации чередуются со спадом звучности. Красочные сопоставления регистров, наибольшие подъёмы и угасания звучности, модуляционные "блуждания" вызывают "потребность" в завершении, в образно-эмоциональном "выводе" всей пьесы. Необходимо последить за подходом к центральной, главной кульминации пьесы, которая наступает в Ми-бемоль мажоре.

Пример № 10.

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves. The upper staff begins with a dynamic marking of *m.g.* and features a melodic line with slurs and accents. The lower staff starts with *m.d.* and includes a *ff* marking. The second system also has two staves. The upper staff includes a *dim.* marking and the instruction *il basso ben marcato*. The lower staff has a *mf* marking. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings throughout.

Нужно так рассчитать звучность, чтобы эта кульминация была единственной по динамическому и эмоциональному наполнению, а для этого важно добиться отрогой постепенности нарастания.

4) Прелюдия требует от исполнителя беглости, ровности, отличной "пассажной техники", лёгкой "серебристой" звучности.

### Прелюдия Ля-бемоль мажор

При изучении этой прелюдии можно прибегнуть к тем же методам работы, как и в прелюдии до минор. К сказанному добавим:

1) Следует добиться ажурности звучания шестнадцатых в правой руке.

2) Тема, изложенная в левой руке, должна прозвучать выпукло.

Пример № II.

Allegro vivace. (♩ = 8)

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is titled 'Allegro vivace. (♩ = 8)'. It features a treble clef with a key signature of one flat (F major) and a 3/4 time signature. The right hand plays a continuous sixteenth-note pattern, while the left hand plays a simple bass line. The second system continues the piece, with the right hand still playing sixteenth notes and the left hand playing a more complex bass line. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'cresc.' and articulation marks like accents and slurs.

На первом плане здесь — левая рука, на втором — правая. Подобное соотношение (звуковое и динамическое) может быть уподоблено светотени.

### Прелюдия ми-бемоль минор.

Пьеса в техническом отношении, пожалуй, самая трудная в цикле. Доступна для исполнителя, обладающего законченными, зрелым мастерством. Существует опасность превращения прелюдии в

инструктивный этюд на двойные ноты. Чтобы избежать этого, необходимо:

- 1) В процессе работы постоянно (и с первого момента) помнить об интонационной выразительности и пластичности ведения мелодической линии.
- 2) Учить прелюдию следует по мотивам. Чтобы добиться качественного (звукового и физического) легато, рекомендуем поучить отдельно правую руку, слегка придерживая верхний голос.
- 3) Необходимо исполнение довести в техническом отношении до автоматизма, тогда динамические нюансы, тонкие колористические краски "проявятся" как бы сами собой.

Завершает цикл прелюдия Соль-бемоль мажор. Это венец откровения, искренности и мудрой доброты. Это - сама лирика, чистая и светлая.

Необходимо:

- 1) Полнейшее легато в проведении темы в виолончельном регистре.

Пример № 12.

*Largo. (♩=50)*

2) Умелое распределение звучности в трех звуковых пластах: виолончельной мелодии, имитационного диалога виолончели и скрипки и подголосочной линии, вылетающей между ними.

Работа над прелюдиями Рахманинова требует от музыканта постоянного внимания ко всем деталям музыкальной ткани, их тщательной отделки, умения понять и передать своеобразие и тонкость художественного образа, драматургию его развития. "Сказать то, что вы имеет сказать и сказать это кратко, ясно и немногословно — вот самая трудная задача перед художником". Это слова Рахманинова, сказанные им в беседе с музыкантами, можно считать его творческим кредо. Для исполнителя, обратившегося к рахманиновским сочинениям, они могут служить путеводной нитью.

Фортепианные прелюдии соч. 23 — свидетельство огромного духовного богатства композитора. Постигание их является сложной, но благодарной задачей для каждого пианиста.



## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А.Д. Фортепианное творчество московских композиторов конца XIX - начала XX века : Танеев, Аренский, Рахманинов. В кн.: Алексеев А.Д. Русская фортепианная музыка, конец XIX - начало XX века. М., 1969, с. 118-185.
2. Пинегина Н.А. Исполнительский и педагогический анализ прелюдий Ре мажор и соль минор ор.
3. Прокофьев С. Певец интимных настроений (С.В.Рахманинов). Опыт характеристики. "Русская музыкальная газета", 1910 г. Музыкальный разбор прелюдий. соч. 23 см. стат. (50-75).
4. Серкова Е.В. Исполнительские указания в фортепианных сочинениях С.В.Рахманинова и задачи их воплощения. В сб. трудов ГМПИ им.Гнесиных, вып. 53, музыкальная классика в современном исполнительстве и педагогике. М., 1981, с. 46-63.
5. Серкова Е.В. О мелодической основе фортепианной музыки С.Рахманинова. В сб. "Критика и музыкознание. Сборник статей, вып. 2, Л., "Музыка" 1980, с.140-152.
6. Смирнов М. Постигая внутренние связи музыкальных произведений. Рахманинов, Прелюдия Ре мажор ор. 23 № 4. В сб. "Музыкальное исполнительство", вып. II, М., Музыка, 1983, с. 106-109.
7. Музыкальная энциклопедия т.4 1978. М., М-898, с.546-556.