

## О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ТРЕТЬЕГО ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА С. РАХМАНИНОВА

*Работа представлена кафедрой музыкального воспитания и образования.  
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л. А. Скафтымова*

Статья посвящена Третьему фортепианному концерту Рахманинова, произведению, которое открывает новые границы творчества композитора, и его можно назвать и концертом-песней, и концертом-симфонией. В статье рассматриваются черты, которые связывают Третий концерт с предыдущим творчеством композитора, а также особенности, благодаря которым концерт открывает новую веху в истории концертной литературы.

The article is dedicated to the Third Concerto by Sergey Rakhmaninov, the work that opens the new sides of his creative work. It can be called the song concerto or the symphony concerto. The article considers the concerto's features that link it with the previous period of the composer's creative work and peculiarities that open the new era in the history of music.

Третий концерт (1909), появившийся через девять лет после Второго, открывает новые границы творчества С. Рахманинова. Это особое сочинение, поскольку его можно назвать концертом-симфонией. Он выделяется усилением драматизации и симфонизации концертного цикла. Несомненно, это произведение открывает новую веху в истории концертной литературы. Впервые композитор в этом жанре создает большое драматическое полотно. Благодаря этому рождается новая разновидность жанра, приблизившая еще больше концерт к симфонии. По значительности содержания, масштабности и интенсивности образного развития его можно поставить наравне со многими выдающимися симфоническими циклами. Но достижением Рахманинова является то, что он все возможности для подобного развития сконцентрировал всего лишь в исходной теме-песне, которая выступает как симфонически насыщенная мысль.

Исходная тема Третьего концерта является преемницей наиболее значительных рахманиновских песенно-драматических тем – главных партий начальных частей Второго концерта, Первой и, особенно, Второй симфоний, и в то же время – лучших

созерцательных «мелодий-далей» (в особенности из Adagio sostenuto Второго концерта и Adagio Второй симфонии). В целом же она «воплощает внешне более простой и скромный, а внутренне еще более сложный образ Родины»<sup>1</sup>. Если первая тема Второго концерта рисует картину России, которая как будто «во весь свой рост подымается», то при первых звуках Третьего – «она неприметно раскидывается в безбрежную ширь, затаивая многое важное и трудное под спудом»<sup>2</sup>. Следовательно, Третий концерт – это еще одна вдохновенная поэма о Родине. Но она сложнее образно и более грандиозна по общему размаху.

Новаторство формы первой части Третьего концерта не раз обсуждалось музыковедами. По разному трактовалось сокращение репризы и сведение ее в основном к проведению главной партии. Одна из причин – широкое использование материала побочной партии в разработке, а также использование принципа развития, который акцентирует внимание на песенных чертах мелоса произведения. Обратим внимание на то, что сокращение репризы и затушевывание в ней светлого образа побочной партии сосредоточивают внимание на драматическом характере первой части. Во многом благо-

даря такому композиционному приему создается впечатление трагедийного конфликта.

Рахманинов унаследовал от «симфонических драм» Чайковского принципы мощного волнового нагнетания и расщепления репризы, которые в первой части Третьего концерта взаимодействуют с оригинальным песенно-эпическим методом свободных вариантных трансформаций и повторов. Главная тема сочинения становится вариантно-трансформационным рефреном. Кроме экспозиционного и кодально-репризного проведений она возникает во многих участках сонатного аллегро (чаще в главной тональности), при этом оставаясь повсеместно ведущим лейтмотивом.

Финал Третьего концерта являет собой одну из самых динамичных частей и концертов, и симфоний композитора. Как и во Втором концерте, здесь будто выплескивается энергия, накопленная предшествующим развитием. Она покоряет грандиозностью художественной концепции, стремительностью движения, мощными нарастаниями и контрастностью образов. Только на короткий промежуток времени центральный эпизод, выполняющий функцию

разработки (финал написан в сонатной форме), дает разрядку напряжения.

Если в финале Второго концерта развертывание динамики происходило последовательно в течение развернутого вступления, то в данном случае композитор сразу же, крупным планом выводит крайне динамизированный образ главной партии. Ей добавляют драматический характер хорошо ощущаемые черты маршевости.

Тема главной партии финала Третьего концерта близка песенности русского народно-бытового склада. Несомненно, ее можно считать преемницей соответственно раздела Второго концерта, но перед нами еще более смелый скерцозно-динамический синтез пляса, марша, хоровой песни, колокольного перезвона и фанфарности. Похожая общая рондообразная форма наполняется здесь еще большей образной емкостью. В первом эпизоде мы слышим новую динамичную маршевую тему, а во втором – хоровой напев с элементами плясовой. В побочной партии финала вновь наблюдается быстрый взлет и замедленный спад, столь характерные для лирической мелодики композитора.



Для Третьего концерта характерно использование тематизма типа «волны» (термин Л. Мазеля). В нем в абсолютно оформившемся виде возникают логика и закономерность строения мелодии, весь ее эмоционально-образный строй. Например, мотив, появляющийся в начале вступления первой части, создан на простейшей секундовой попевке. Композитор использует в экспозиции темы один из своих любимых ритмов – ямбохорей.



Данная попевка имеет место и в первой теме Второго фортепианного концерта, а

также во второй части Четвертого концерта и других произведениях. Следовательно, постоянная в своей основе секундовая попевка, оказываясь в различных интонационных контекстах, применяется Рахманиновым очень многозначно.

Это видно также и в развитии секундовой попевки в первой части Третьего концерта. Подобная интонация впервые наблюдается у деревянных духовых в коротком двухтактном вступлении до начала основной песенной темы концерта. Появление ее свидетельствует о формировании существенного интонационно-смыслового элемента музыки первой части концерта.

Возникая будто бы на втором плане, в сопровождении, данная попевка начинает подчинять себе весь тематизм части, что приводит к абсолютному изменению ее функции: она становится основой тематизма. Таким образом первая главная песенная тема концерта вследствие дальнейшей разработки оказывается всецело подчиненной данной попевке. В итоге в плавной, слитно распетой теме открыто проявилась попевочная структура, образованная из секундовой интонации. Свободное развертывание метроритма сменяется подчеркнуто ямбической организацией попевки. Это способствует видоизменению всего эмоционального строя темы: сурово задушевная лирика обрета-

ет черты активной, энергичной рахманиновской патетики.

Рассмотрим тему второй части Третьего концерта. Это характерный пример мелодии «вершины-источника», постепенно ниспадающей в пределах децимы. Воспроизводимая в первой попевке терция в последующем секвентном движении будто бы растворяется, но впоследствии возникает опять в виде камбиаты с разрешением. Дальнейшее нисходящее раскрытие темы апробирует данный прием (камбиатность), при этом продолжая то же поступенное движение по опорным тонам. Такой секвентный посткульминационный спад ведет к формированию камбиаты в секвенционных звеньях второй темы финала Третьего концерта.



В двух принципах мелодического развития, являющихся стилевыми в мелодике Рахманинова (продвижение через надвершинные звуки и камбиаты), существует ясная закономерность: в качестве «наступательного» приема в мужественных, активных темах используется движение через надвершинные звуки. А камбиата вводится композитором в посткульминационных разделах темы, при свертывании. Она свойственна лирическим, статично-созерцательным темам и обычно соединена с нисходящим движением, поскольку для нее характерна «падающая» направленность. Камбиата приводит также к формированию терцовости, что отличает ее от движения через надвершинные звуки, инициирующего ямбическую секундовость.

Рахманинов, как ни один другой композитор до него, симфонизировал принципы русского народно-песенного свободно-вариантного развертывания, благодаря тому что он сочетал большую роль вариантности, с одной стороны, а с другой – воспринятую от Чайковского симфоническую напряженность лирической мелодики.

Можно выявить еще одну закономерность в организации мелодики Третьего

концерта. Так, например, темы, которые в начале носят лирический характер, по мере развития проявляют потенциальные возможности к раскрытию активных, волевых, контрастных первоначальному эмоциональному настрою компонентов. Этими компонентами «являются разнонаправленные (восходящие или нисходящие), фактически определяющие весь интонационный строй темы, секундовые интонации-попевки (преимущественно диатонического склада)»<sup>3</sup>. Эти интонации-попевки и формировали поступенность (секундовость) ведущей интервалики. Поступенность напрямую соединена с возникновением в начальном развитии тем, вспомогательных к опорным звукам, и опеваний их, создающих в итоге секундовые ячейки.

Вследствие того что темы являются мелодиями попевочного склада, они естественно возникают из главной попевки. Различаясь лишь по индивидуальным признакам, лирические темы в принципах своего формирования и раскрытия обладают многими общими чертами с мужественными, волевыми темами.

В Третьем концерте Рахманинова проявилась общая эволюция образов и средств

музыкального языка. При сравнении его со Вторым концертом, становится ясным, что он монументальнее по масштабам композиции, значительнее и глубже по образам, ярче по контрастным сопоставлениям, богаче и совершенней по авторскому пианизму. Можно сопоставить его также и с симфониями. В Третьем концерте драматизация и симфонизация настолько ярко ощутимы, настолько определяющи для образов и их развития, что он по праву может быть назван концертом-симфонией.

Приведем следующий пример. Вторжение репризы в разработку или, вернее, захват разработкой области репризы, прием, встречающийся в первой части Шестой симфонии Чайковского, применен затем Рахманиновым в его Второй симфонии, органично и впечатляюще проведен им и в Третьем концерте. Возникнуть подобная драматизированная трансформация сонатной формы могла только в чисто симфонической сфере, контрастной и масштабной драматургии образов.

В Третьем концерте наблюдается новая трактовка этого доминирующего в творчестве композитора жанра, связывающая концерт с последней, Третьей его симфонией. Исследователи отмечали и неоднократно различно толковали факт трехкратного проведения главной темы концерта в первой части. Она открывает экспозицию, проводится в начале разработки и заключает первую часть. Здесь она стоит будто на рубеже образного контраста и развития основных разделов сонатной формы, вводя в них, заключая и непосредственно участвуя в процессе столкновения и развертывания образов. Необходимо отметить, что тема эта все три раза проходит в главной тональности, с тем же типом сопровождения, в присущем ей неизменном сурово-напевном облике. Следует сделать вывод об

общности ее драматургической роли и образно-смыслового качества с лейттемой Третьей симфонии, обрамляющей части и включающейся в развитие.

О симфонизации и драматизации концертного цикла говорит также следующий факт: главная тема концерта в наиболее близком к первоначальному виду проходит и в середине второй части (у оркестра), и в финале, в неожиданно вторгающейся «экспозиции» основных тем первой части. В предшествующих фортепианных концертах, в частности во Втором, главная тема первой части не получала настолько сложной драматургической трактовки.

Музыка Третьего концерта, в отличие от Второго, проникнута особой собранностью и организованностью творческой воли композитора. Изменяется и проявляется в эволюционирующем своем качестве природа ранее встречающихся типичных образов. Элегическая сумрачность сменяется собранной суровостью, неосознанная тревожность, бурлящая и прорывающаяся наружу, переплавляется в сдержанно концентрированную драматичность, «выходы» которой на вершины развития обусловлены всей логикой развертывания драматургической линии. Лирическая сфера, запечатленная в проникновенно обаятельных мелодиях, поражает не столько беспредельностью разлива, сколько концентрированностью наиболее определяющих интонаций, тонкостью синтаксического развития.

Итак, Третий концерт представляет собой образец целиком сформировавшегося, зрелого стиля композитора. Он связан со Вторым концертом принципами трактовки жанра, характером тематизма и эмоциональным тонусом, т. е. находится в общей струе, объединяющей произведения первого десятилетия XX в. Но он отмечен и новыми чертами, которые были обозначены выше.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Брянцева В. С. В. Рахманинов. М., 1976. С. 428.*

<sup>2</sup> Там же. С. 428.

<sup>3</sup> *Скафтымова Л. А. О мелодике Рахманинова // Страницы истории русской музыки: Статьи молодых музыковедов. Л., 1973. С. 115.*