

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ С. РАХМАНИНОВА (НА ПРИМЕРЕ ЕГО ПЕРВОГО ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА)

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

В статье сопоставляются две версии Первого фортепианного концерта С. Рахманинова, что позволяет выявить главные задачи редактирования, увидеть то новое, что привнес композитор во вторую редакцию. Эта работа позволяет проследить, как менялся подход С. Рахманинова к пониманию жанра фортепианного концерта, которому отводится одно из ведущих мест среди сочинений композитора.

In the article the author compares the two versions of S. Rakhmaninov's 1st piano concerto, which makes it possible to define the main aims of redacting and the new features in the second version. The work gives an opportunity to trace the changing in the composer's understanding of the genre of piano concerto, which is considered as one of the main genres in Rakhmaninov's creative work.

Среди сочинений Рахманинова жанру фортепианного концерта отводится одно из ведущих мест. На протяжении более полувека творческого пути (от Первого концерта до Рапсодии на тему Паганини) этот жанр претерпел существенные изменения.

В данной работе сопоставляются две версии Первого концерта, написанного восемнадцатилетним композитором в 1891 г. Его второй вариант создан уже зрелым мастером в 1917 г. Анализ – сопоставление этих двух редакций концерта позволяет выявить некоторые особенности творческого мышления крупнейшего русского музыканта. Отметим, что в настоящее время концерт исполняется во второй, окончательной редакции, и, соответственно, в музыковедческой литературе именно она привлекает внимание исследователей. Попытка же сравнить ранний и окончательный варианты дает возможность проследить эволюцию творческого мышления композитора, ее основные черты.

Отметим, что редактированию, в той или иной степени, подвергся весь материал произведения. Но мы можем отчетливо видеть, что свои главные силы композитор сосредоточил в основном на неярких в те-

матическом отношении эпизодах (это эпизоды разработочного характера, связки различного рода, переходы). Разделы, которые композитор планировал оставить прежними в интонационно-тематическом плане, под влиянием ладо-гармонических, фактурных изменений и тональных сдвигов получили качественно другое оформление и стали по звучанию намного выразительнее. Следовательно, редакционная работа композитора разделилась на два направления. Первое из них связано с преобразованиями, которые коснулись сфер гармонии, лада и фактуры. Данные изменения идут на уровне глубинных стилистико-языковых особенностей «предзарубежного» творческого периода. Они совсем незначительно меняют непосредственно мелодико-тематический материал произведения. Второе направление обращено к общекомпозиционной стороне работы. Здесь преобразования коснулись построения и отдельных частей цикла и сочинения в целом. Это касается прежде всего тематически переработанного материала финальной части произведения. Также сюда можно отнести написанные заново разделы первой части – Cadenza, Cociа и несколько других.

Сравнивая две редакции концерта, мы можем выявить самую главную задачу редактирования: те разделы, которые были написаны заново, способствовали большей стройности и последовательности в процессе разработки основного тематического материала и насыщению этого процесса сквозным интонационным развитием. Возьмем для примера эпизод Cadenza в первой части (в поздней редакции структура остается той же). Он состоит из двух разделов. В раннем варианте первая часть «каденции» обладает признаками, свойственными переходной, связующей функции (неустойчивые увеличенные гармонии, модуляция, отсутствие четкого тематического рельефа), готовящей появление новой эпизодической темы (Des-dur). В поздней редакции, вследствие включения в развитие главных интонационных элементов вступления, а после и темы главной партии, данный раздел обретает черты второй разработки. А в развитии эпизодической темы (во второй редакции) постепенно вырисовывается вступительный мотив

второй части:



Он же является обращенным мотивом темы вступления к концерту. Мы видим, что все части сочинения сцепляются более ощутимой интонационной взаимосвязью друг с другом.

Стоит отметить, что в самых общих чертах база Первого концерта сохранилась, так как замысел сочинения не поменялся. Композитор стремился, опираясь на систему гармонических средств, заданную мелодико-интонационным строем концерта, расширить рамки, насытить ткань произведения качественно иным, свежим звучанием.

Основное отличие второго варианта – это более частое применение септаккордов разных ступеней, нонаккордов, увеличенных трезвучий и особой группы аккордов, структура которых сильно усложнена из-за альтерации или нарушения терцовости.

Говоря о нетерцовых гармониях, следует отметить, что они во второй редакции редки, хотя их появление характерно для данного периода творчества Рахманинова.



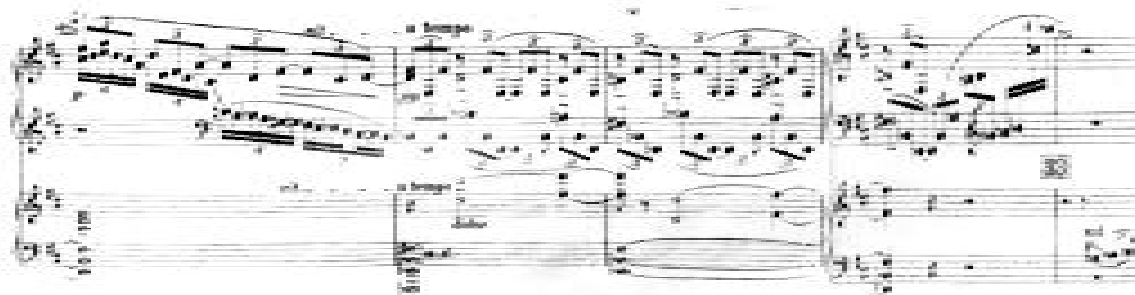
Большая часть подобных созвучий образовалась вследствие мелодизации вертикали и усиления фигурационного начала. Но все-таки сосредоточенность внимания композитора на подобных созвучиях в новой редакции является существенным критерием развития его музыкального языка. Септаккорды используются, главным образом, для замены прежних гармоний (в том числе и представителей основных ладовых функций – аккордов) с целью усилить их красочность и яркость звучания. Дальнейшее накопление терций в аккорде размывает его ладовую определенность и в большинстве случаев ведет к полифункциональности.

Система ладовых отношений в новой редакции подверглась наибольшему усложнению. Причину этого можно увидеть в самой сущности лада как системы устоев и неустоев: в поздней редакции функциональные связи между аккордами получили особые свойства. Мы видим, что они стали более разветвленными, вовлекаемыми в процесс большего усложнения, иногда неожиданными и многообразными в переплетении гармонических и негармонических (монодийных) ладовых признаков, в результате ведущих к расслоению музыкальной ткани на несколько самостоятельных ладовых пластов. В подобных усложненных ладовых отношениях большинство созвучий, особенно те, которые в классической гармонии обладали имманентно присущими им яркими функциональными признаками (к примеру, D7-аккорд), оказываются в новых условиях, которые кардинально меняют и их функциональную значимость, и логику самой структуры.

Но стоит заметить, что многое из ставшего впоследствии прерогативой нового было найдено еще в ранней редакции концерта. «Открытие» автором самого раннего варианта «рахманиновской гармонии» во

второй части концерта дало толчок к появлению целой серии подобных созвучий.

Обратим внимание на «центральные созвучия», которые возникают в новой редакции Первого концерта:



Переход к следующему аккорду, после предыдущей неустойчивой полифункциональной гармонии (по отношению к D-dur T|S), воспринимается как «разрешение» в тоническую гармонию. Само данное созвучие, а ему отведена роль временной опоры, в ладовом отношении неоднородно. Его нижний басовый пласт более конкретен – это трезвучие es-moll, а терция d-fis, ограниченная фактурно-регистровым положением, энгармонически равна уменьшенной кварте, бифункциональна и соединяет в себе признаки однотерцовых тональностей (D-dur, es-moll). Но вследствие того что данная терция долго не обретает своего разрешения, весь гармонический комплекс будто «повисает в неопределенности». В итоге подобные ладовые колебания внутри долго выдерживаемой гармонии ведут к тому, что она вызывает в своей целостности тройное восприятие: как временная опора (по типу центрального созвучия), являющаяся в то же время неустойчивой по отношению к D-dur (его признак – задержанная терция d-fis), а также в ретроспективном осмыслении (это выясняется позднее) к g-moll (в качестве варианта вторичной структуры «рахманиновской гармонии»). Укажем на то, что при этом остается принцип параллельного голосоведения, а так-

же параллелизм созвучий, даже учитывая потенциальный тональный поворот в ре мажор. Это вновь нам подтверждает тот факт, что процесс мелодизации вертикали играет существенную роль в творчестве Рахманинова.

Обратимся к проблеме фактурных переработок. Рахманинов при работе над поздней редакцией концерта опирался на тот тип фортепианной фактуры, который во многом соотносим с фактурой произведений последних лет «русского» периода жизни композитора. Отметим такие особенности, как переход от плотного, массивного, «сочного» изложения без отчетливой дифференциации на отдельные составляющие внутри него к более детализированному изложению, с явственно прослушиваемым каждым слоем фактуры. Для второй половины 1910-х гг. (музыка предвоенных лет) данная тенденция к избирательности, экономии языковых средств – характерная особенность. Как обращал внимание Л. Гаккель, этот «процесс эволюции позднеромантического пианизма есть процесс параллельный процессу обновления фортепиано», почти всеобщего «тяготения к камерности»¹.

Причина фактурного перераспределения материала в поздней редакции была связана с двумя обстоятельствами: новый

подход композитора к пониманию концертного жанра (увеличение роли оркестра), с одной стороны; а с другой – это предпосылки нового типа фортепианной фактуры, которые проявили себя в тенденции к «упрощению» пианистических приемов.

Подводя итоги, хочется отметить, что созданная композитором в 1917 г. новая редакция Первого концерта для фортепиано с оркестром обобщила главные творческие достижения автора, обнаружившиеся к данному времени в результате общей эволюции его музыкального языка. Соединяя в себе признаки сложившихся в начальный период творчества средств выразительно-

сти (мелодико-интонационный строй, мажорно-минорный гармонический лад, гомотонность, четкость классических структур и др.) с наиболее значительными чертами нового в приемах формообразования (воздействие монодийных форм на принципы развития и ладовой организации, усложнение аккордики, фактуры и др.), данная редакция зафиксировала важный этап на всем пути от первых шагов Рахманинова на композиторском поприще до создания последних его произведений. Сравнение данных редакций может являться также и критерием стилей двух эпох: эпохи конца XIX в. и начала XX столетия.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Л.; М., 1979. С. 14–15.