

Гун Вэй

ЧЕТВЕРТЫЙ ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ С. В. РАХМАНИНОВА В КОНТЕКСТЕ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА

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

Статья посвящена Четвертому фортепианному концерту Рахманинова, самому неисследованному и противоречивому творению композитора. Концерт рассматривается в сопоставлении с

более ранними произведениями Рахманинова, а также в нем выявляются черты, которые будут присущи произведениям позднего периода творчества.

The article is devoted to the 14th piano concerto by S. Rachmaninov, the least explored and the most contradictory creation of the composer. The concerto is regarded in comparison with the earlier works. The features peculiar to the works of the late period are also traced.

Четвертый фортепианный концерт С. Рахманинова исследователи называют одним из самых противоречивых и неисследованных произведений композитора. Он является собой промежуточное звено между сочинениями зрелого и позднего периодов. В нем можно найти немало страниц, которые вызывают в памяти музыку Рахманинова первых десятилетий XX в. и более раннего времени. Но вместе с тем в нем ярко выступают новые стилистические черты, развившиеся в творчестве композитора только в 1930-е гг.

Это единственное произведение композитора, которое имеет столько переделок и столько значительных по своей выразительности крайних дат – 1914–1941 (или 1917–1941), если считать от возникновения замысла до осуществления последней редакции. Дата рукописи Четвертого концерта – «1 января – 25 августа 1926». Но Рахманинов в октябре-ноябре все еще продолжал вносить коррективы в новое сочинение, и в результате, в сущности, появился второй вариант концерта.

Переработанная партитура концерта появилась в печати в 1928 г., ее принято называть «первой редакцией».

Концерт открывается «вступлением призывного характера»¹, после которого разворачивается распевная, эмоционально-насыщенная главная тема. В первой части слышны явные переключки с Третьим концертом. Как и в Третьем, в Четвертом концерте первостепенной во всем цикле является исходная тема (главная партия первой части). Именно в ней «с характерной для Рахманинова афористичностью»² выявляются существенные связи и различия между двумя произведениями. Здесь представ-

лена уже не тема-песня, а эмоциональная лирико-драматическая декларация, в которой наблюдаются очертания, соответствующие теме Первого концерта. Интересен тот факт, что новая редакция Первого концерта создавалась в непосредственной близости ко времени возникновения замысла Четвертого. Рахманинов возвращается к сжатой, «трехфазной» мелодической драматургии темы юношеского концерта.

При всей интонационной близости к некоторым предыдущим темам Рахманинова в теме главной партии Четвертого концерта есть и новые черты. Отметим метроритмическую организацию сопровождения в виде непрерывного пульса триолей. Данный вид сопровождения продолжает в творчестве Рахманинова линию динамизированных аккомпанементных фигураций на фоне мерно «шагающих» басов, создающих ощущение мрачно-наступательного марша. Сочетание излагаемой солистом главной партии и этого сопровождения создает сложную и неоднозначную образность. Использование подобного сопровождения для широкой лирической мелодии песенного типа привносит в тему особое своеобразие.

В. Брянцева отмечает, что во всем Четвертом концерте не слышится «ни одной привольной “мелодии-дали”, ни одной светло-упоенной гимнической темы»³.

Представляет интерес вторая часть – до-мажорное Largo. Средняя часть по силе художественных образов, ясности замысла, цельности стиля считается лучшей из трех частей Четвертого концерта. Она, подобно многим страницам рахманиновской музыки, может вызвать в воображении слушателя картины некоего оригинального ше-

ствия, медленного марша, что в свое время отмечал Н. Метнер (кстати, ему посвящен этот концерт). В ее основе лежит двутактная тема, состоящая из однократной тематической ячейки и ее варьированного повторения. Данная тема производит впечатление новой, но при ближайшем рассмотрении оказывается близкой к главной теме первой части и легко выводится из собственных ее заключительному разделу нисходящих интонаций (используется также триольный ритм побочной партии).

Можно отметить и ее явную связь с темой медленной части Третьего концерта. Из произведений Рахманинова *Largo* наследует более всего медленным частям Третьего концерта и Второй сонаты.

В *Largo* Четвертого концерта с егоходящей до отрешенности сосредоточенностью возникает уже ярко выраженная оstinatность, переплетающаяся с принципом вариантной строфичности.

Тема *Largo* развивается как непрерывное сквозное варьирование. Рахманинов использует оstinatный принцип в мелодии и басу. Иногда меняя голоса, он все же оставляет их контуры, а после опять возвращается к теме, восстанавливая ощущение оstinatности. Наблюдается преобладание гармонического и ладо-тонального варьирования, которое являет собой высокий образец раскрытия композитором богатых выразительных возможностей мажоро-минорной системы.

В *Largo* Рахманинов не создает протяженных линий динамического нагнетания, которые он воспроизводил во многих своих произведениях. Для развития темы характерно длительное пребывание в одном эмоциональном состоянии; разнообразие впечатлений достигается главным образом с помощью ее красочных изменений.

Если первую часть стилистически можно отнести еще в существенной степени к предреволюционному периоду творчества, то во второй рельефно выступают классицистские черты. Они проявляются в обра-

щении к оstinatному принципу варьирования и в особой лаконичности изложения. При этом автор стремится к разнообразию красочного освещения темы. Влияние нового времени ощущается и в экспрессивном эффекте вторжения мрачной темы в средний раздел. В финале ведущим становится фоново-фигурационное движение нового типа.

Возникает своеобразная «неоскерцозность» с диапазоном действия от приглушенной неприветливости до грубой агрессивности. Подобной скерцозности, подавляющей живое чувство, полностью подчинена главная партия финала. Подобно «песенному скерцо» во Второй симфонии, она изображает стремительный бег-полет.

Финал, как и *Largo*, написан в свободно трактованной вариационной форме. Характер тем *Largo* меняется. По сравнению с предыдущими концертами главная тема теряет свою лирическую распевность и широту. Мелодия ее становится угловатой, сопровождение очень прозрачным, звонко-блестящим, хотя главная партия финала Четвертого концерта унаследовала от соответствующих разделов Второго и Третьего общее рондообразное строение. Но образное ее содержание полностью отличается от них, утрачивает яркие жанровые связи. Не наблюдается в данной части ни энергичной маршевой поступи, ни колокольного перезвона, ни фанфар, ни массового хорового напева с приплясом.

Важнейший музыкальный образ финала – *Allegro vivace* – острая, «колючая» тема, с четким ритмом, скупой, но изящной фортепианной фактурой, легким, стремительным этюдным движением. Этой теме, которую Рахманинов трансформирует и варьирует, сохраняя ее острый динамический тон, противопоставлена певучая побочная партия. Это тема воспоминаний в духе прежней рахманиновской лирики.

Но не эта светлая тема определяет общий тон финала. В нем господствуют настроения сумрачные, тревожные, порой появляются образы загадочные, таинствен-

ные, которые можно назвать образами злых сил. Нельзя не обратить внимание на краткое неожиданное внедрение фрагмента главной темы первой части (факт, не отмеченный исследователями), это как бы ее осколки.

Реприза финала из всех разделов концерта – самая неустойчивая, «нервная», с постоянно меняющимся ритмом, фактурой, темпом. Она изобилует неожиданными остановками движения, многозначительными паузами.

Впервые у Рахманинова основные компоненты экспозиции сонатного аллегро настолько разъединены, смещены в разные плоскости, не сплочены процессом образного развития. Это происходит за счет необычного, чрезвычайно далекого, тритонового соотношения тональностей (соль минор – ре-бемоль мажор).

Побочная партия излагается в виде четырех вариантных строф. Мелодическое развитие в основной части каждой строфы – воспоминание о лирическом порыве из главной партии первой части концерта. Но все-таки это уже «размагниченная», расплывчатая трансформация исходного образа произведения, тонушая во множестве взволнованных, но нерешительных лирико-ораторских комментариев.

В данном концерте настроение финала существенно отличается от апофеозных, победных, полных светлых надежд лирико-гимнических итогов Второго и Третьего концертов или Второй симфонии. Здесь угадываются трагедийные заветы Первой симфонии, созданной, как и Четвертый концерт, на трудном кризисном творческом рубеже.

Характерная для Рахманинова простота гармонического стиля здесь часто сменяется импрессионистической изысканностью и экспрессионистической жесткостью. Главным образом финал, в котором особо усложнена музыкальная речь, позволяет некоторым исследователям делать вывод о недостаточной художественной цельности Четвертого концерта.

В литературе о творчестве Рахманинова существует мнение о том, что Четвертый концерт не привнес ничего нового в творчество композитора. С этим хочется поспорить. Чем внимательнее вслушиваешься в сочинение, тем яснее становится, что оно проникнуто поисками новых путей. Дело в том, что Четвертый концерт – знаковое произведение в плане перехода от «русского» периода творчества композитора к зарубежному. Те «негативные» качества, которые обычно отмечают музыковеды при первом общении с концертом, связаны прежде всего с кардинальными переменами, которые произошли в биографии и мировоззрении Рахманинова. Это концерт – воспоминание о прошлом, с одной стороны, что и привело к близости некоторых лирических страниц его ко Второму и Третьему. Здесь не только воспоминание о потерянном, но, с другой стороны, и пронзительная ностальгия по нему, ибо Рахманинов понимает, что былое, скорее всего, не вернется.

Отмеченные исследователями такие черты, как клочковатость, графичность, импрессионистичность и экспрессивность его образов, усложнение средств музыкальной выразительности, не что иное, как поиски нового языка, свидетельство начала эволюции творческого мышления композитора, которая так ярко проявилась впоследствии во всех его поздних произведениях. Можно утверждать, что именно это рубежное сочинение дало толчок к такой эволюции.

По мнению А. Соловцова, Четвертый концерт нельзя поставить рядом с двумя предшествующими, созданными в России. Несмотря на то что в нем есть сильные, глубоко эмоциональные страницы, «но отнюдь не всё в этом произведении стоит на уровне лучших достижений его автора. Недостает g-moll`ному концерту цельности стиля, характерной для лучших произведений Рахманинова»⁴.

Действительно, Четвертый концерт несомненно стилистически противоречивее двух предшествующих: иногда разнород-

ные образные элементы его не соединены в одно органическое целое, не чувствуется единого непрерывного дыхания. Но отметим то, что в концерте выкристаллизовываются новые стилистические качества – мелодия-волна уступает место часто угловатой мелодии короткого дыхания, усложняются гармонические, ритмические и фактурные средства,

появляется нервная экспрессивность одних тематических образований и импрессивность других.

Летом 1941 года Рахманинов создал новую редакцию концерта. Это был знаменательный факт. Композитор написал ее, потрясенный известиями о вторжении немецких войск в пределы России.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Алексеев А.* Русская фортепианная музыка. М., 1963. С.173.

² *Брянцева В. С. В.* Рахманинов. М., 1976. С. 517.

³ Там же.

⁴ *Соловцов А.* Фортепианные концерты Рахманинова. М.; Л., 1951. С. 110.