**Фортепианная музыка С.В. Рахманинова**

Фортепьянная музыка занимает особое место в творчестве Рахманинова. Лучшие произведения он написал для своего любимого инструмента – фортепиано. Это 24 прелюдии, 15 этюдов-картин, 4 концерта для фортепиано с оркестром, «Рапсодия на тему Паганини» для фортепиано с оркестром (1934) и др. Широк диапазон выраженных в них чувств и состояний – от тихого покоя до сильной взволнованности, от светлой радости до сумрачной печали. Рахманинов следовал лучшим традициям классики, и, прежде всего, русской, являясь проникновенным певцом русской природы. В его Второй симфонии, написанной в 1907 году, в кантате «Весна», в поэме «Колокол» тесно сосуществуют лиризм, открытое выражение прямых и сильных чувств, с величественными эпическими образами. В музыке Рахманинова сливаются традиции, идущие от П. И. Чайковского и композиторов «Могучей кучки», особенно А. П. Бородина. Музыка Рахманинова, обладающая неистощимыми мелодическими богатствами, впитала в себя русские народно-песенные истоки и некоторые элементы знаменного распева.

Композитор сильного, ярко самобытного дарования, гениальный пианист, не имеющий себе равных среди современников, выдающийся дирижер — «божество в трех лицах», как выразился о [Рахманинове](http://www.belcanto.ru/rachmaninov.html) один из критиков. Какая из сторон деятельности этого феноменально одаренного музыканта была главной, определяющей? Современники затруднялись ответить на этот вопрос. «Когда слушаешь его Трио или Второй концерт, или Виолончельную сонату, или „Франческу", или другое, лучшее, — писал Энгель, — думаешь: вот кто рожден писать! Бросить все и писать! <...> И, слушая, как Рахманинов проводит „Жизнь за царя" или „Пиковую даму", или симфонию Чайковского, или сюиты Грига, думаешь: вот кто рожден дирижировать! Бросить все и дирижировать! Но Рахманинов еще и пианист <...> И в увлечении тем, как Рахманинов исполняет концерт Чайковского или собственные вещи, думаешь: вот кто рожден играть на фортепиано! Бросить все и играть!».

Сам Рахманинов постоянно колебался между разными своими призваниями, и когда сочинял музыку, не мог концертировать, а дирижируя, не выступал одновременно или редко и мало выступал в качестве пианиста, и наоборот. Однажды даже на вопрос: «Не вредит ли Рахманинов-пианист Рахманинову-композитору?» он ответил утвердительно: «Очень вредит». Но в то же время исполнительская деятельность Рахманинова несомненно в значительной мере стимулировала и оплодотворяла его творчество, а в рахманиновском пианизме отчетливо проявлялись черты композиторского мышления. Асафьев справедливо подчеркивает цельность облика Рахманинова, в котором творческое и интерпретаторское начала были нераздельно слиты воедино: «Такова была природа композитора, что произведения его создавались в одновременности как созерцание и действенное артистическое воспроизведение в одном лице, когда записанное становится лишь материалом для исполнителя-скульптора».

Можно утверждать, что Рахманинов не внес бы такого богатого и яркого вклада в развитие фортепианной литературы, если бы не обладал поразительным по мощи и своеобразию пианистическим дарованием. Тот же чеканный упругий ритм в сочетании с певучестью, «вокальностью», та же скульптурная лепка фразы, богатая и разнообразная «регистровка», которые были свойственны исполнительской манере Рахманинова-пианиста, в скрытом виде содержатся в нотной записи его сочинений.

Для характеристики одной из главных особенностей рахманиновского фортепианного творчества Д. В. Житомирский вводит понятие «концертности», не ограничивая его рамками лишь собственно концертного жанра. Концертность понимается им как качество противоположное камерности с присущей ей детализированностью музыкального письма. «...В сфере концертности, — замечает исследователь, — обычно полнее проявляет себя непосредственно чувственное начало. Это обусловливается отчасти тем, что концертность неотделима от индивидуально-артистической стихии». Отсюда проистекает и тяготение к широкой, порой несколько лапидарной манере изложения, известной декоративности и подчеркнутому ораторскому пафосу. При таком понимании концертности можно обнаружить ее признаки не только в крупных симфонизированных рахманиновских композициях для фортепиано с оркестром, но и во многих его фортепианных пьесах малой формы. Важное место в творчестве Рахманинова занимает и жанр концерта как таковой: ни для одного из его современников, творческие интересы которых были связаны в первую очередь с областью фортепианной музыки (Скрябин, Метнер), этот жанр не имел такого значения, как для него. Каждый из четырех фортепианных концертов Рахманинова (к которым следует добавить и [Рапсодию на тему Паганини](http://www.belcanto.ru/rachmaninov_paganini.html)) обозначает определенную веху на пути композитора.

**Ранние пьесы**

На протяжении нескольких ближайших лет после окончания 1-го концерта Рахманиновым был написан ряд фортепианных пьес, объединенных в две серии: [«Пьесы-фантазии» ор. 3](http://www.belcanto.ru/rachmaninov_op3.html) (1892) и [«Салонные пьесы» ор. 10](http://www.belcanto.ru/rachmaninov_op10.html) (1894). Несмотря на их неравноценность и не вполне еще установившийся авторский «почерк», некоторые из них уже содержат черты яркого индивидуального своеобразия.

В первой из указанных серий особенно выделяется **прелюдия cis-moll,** очень скоро после своего появления в свет ставшая знаменитой. Полнота и насыщенность звучания, эффектная контрастная регистровка, гулкие «колокольные» басы придают этой небольшой по длительности пьесе черты монументальности. Композиция этой пьесы трехчастная и основана на сопоставлении двух различных, но интонационно-родственных музыкальных образов. **В первом разделе** что-то роковое, грозно неотвратимое слышится в неизменно ровном, размеренном ритмическом движении с тяжело ниспадающей остинатной басовой фигурой в массивном октавном утроении и робко звучащими скорбными ответными фразами в верхнем регистре. Возникающий **в среднем разделе** порыв быстро иссякает, и **начальное построение** **в репризе** повторяется в динамизированном и уплотненном изложении, достигая огромной звуковой мощи. Краткое заключительное построение, напоминающее мрачный похоронный звон, словно бы говорит о бессилии человека перед роком. Несмотря на присущий музыке элемент декоративности, эта пьеса — явление примечательное для юного девятнадцатилетнего автора по своеобразию замысла и степени владения средствами фортепианной звучности.

Своим светлым, ясным лиризмом привлекает **Мелодия E-dur**, отмеченная Чайковским наряду с прелюдией как одна из лучших пьес в данной серии. Плавно и спокойно развертывающийся широкими волнами мелодический голос сочно и выразительно звучит в среднем «виолончельном» регистре на фоне триольного аккордового сопровождения (Помещение основной мелодии не в верхнем, а среднем или нижнем голосе, что придает ей особую теплоту и наполненность, — прием, характерный и для ряда более поздних произведений Рахманинова (Баркарола ор. 10, Прелюдии соль-бемоль мажор и соль-диез минор из ор. 32, авторская транскрипция романса «Сирень» и др.).).

**Музыкальные моменты**

Новым шагом в развитии фортепианного творчества Рахманинова явились [**Шесть музыкальных моментов ор. 16**](http://www.belcanto.ru/rachmaninov_moments.html), написанные в 1896 году. В них композитор полностью освобождается от поверхностной салонной чувствительности, черты которой присущи некоторым из более ранних его фортепианных пьес. Выражение чувства становится более сосредоточенным и углубленным, средства пианистического изложения тоньше и богаче. Небывалой еще у него раньше степени выразительной концентрации достигает Рахманинов в сурово-мрачной по колориту **третьей пьесе** из этого цикла, **си минор.** В ее скорбно никнущих мелодических фразах, похожих на вздохи, и тяжелых, круто обрывающихся подъемах чувствуются глубокая меланхолия и скованный порыв. Контрастом к ней звучит светлая мечтательная **пятая пьеса, ре-бемоль мажор,** типа ноктюрна или баркаролы, пленяющая пластической ясностью линий и поэтичностью настроения. Но особенно характерны для этого цикла пьесы подвижного характера с непрерывным вихреобразным пассажным движением, проникнутые действенным волевым началом и рвущейся наружу раскрепощенной энергией. Если в мятежной страстности **ми-бемоль-минорного музыкального момента № 2** с его трепетными секундными оборотами и амфибрахическими ритмами можно расслышать ноты душевной тревоги и беспокойства, то в активных ямбических интонациях **четвертой, ми-минорной,** пьесы звучит воля к действию и борьбе. Завершает цикл торжествующая **до-мажорная пьеса** с такими же уверенными ямбическими интонациями восклицательного типа на фоне непрерывно бурлящего движения волнообразных фигураций. Ее мелодия – декламационного, ораторски-приподнятого склада. Тема изобилует скачками, ритмически энергичная, насыщенная по звучности, монументальная по форме

**Прелюдии**

По кругу музыкальных образов и настроений соприкасается со Вторым концертом и цикл [**Десять прелюдий ор. 23**](http://www.belcanto.ru/rachmaninov_op23.html)**,** написанный в начале 1900-х годов (По словам самого композитора, все десять прелюдий написаны в 1903 году, но существуют данные, заставляющие предполагать, что часть их была создана уже в 1901—1902 годах.). Одна из поэтичнейших пьес этого цикла, прелюдия ми-бемоль мажор, рождает прямые ассоциации со сферой побочной партии из первой части концерта. Излюбленный многими композиторами в конце XIX и начале XX века жанр прелюдии получает особую трактовку в творчестве Рахманинова. В отличие от лаконичных скрябинских прелюдий, фиксирующих один краткий миг душевного переживания, он передает выражаемое чувство в динамике и развитии, а в отдельных случаях сопоставляет контрастные образы. Поэтому его прелюдии сравнительно развернуты по масштабу, музыка их часто вызывает живые образные ассоциации, хотя композитор не дает заголовков, направляющих восприятие слушателя (как это делает, например, Дебюсси в своих фортепианных прелюдиях). В основном это картины настроений, навеянных теми или иными внешними или внутренними стимулами.

Отдельные пьесы цикла разнообразны как по выразительному строю музыки, охватывающему широкий диапазон душевных состояний от тихого созерцательного лиризма до бурных драматических порывов и взлетов мужественного героизма, так и в смысле приемов фортепианного изложения. Тонкостью и изяществом письма выделяется уже упомянутая *прелюдия ми-бемоль мажор №6* с певучей фигурацией, окружающей основную мелодию подобно вьющемуся растению. Порой в этом сопровождающем голосе возникают краткие отрезки, имитирующие отдельные мелодические обороты темы, что еще больше подчеркивает неразрывное единство обоих элементов фактуры. Такая же спокойная лирическая **прелюдия ре мажор** №4 прежде всего привлекает своим полнокровным сочным мелодизмом. Мелодически протяженная тема, излагаемая в насыщенном среднем регистре на фоне широких гармонических фигураций, при повторном проведении сопровождается плавным подголоском, который рождается из ее исходной секундной интонации. Форму прелюдии в целом можно определить как сочетание двухчастности с вариационно-строфическим принципом: после интенсивного нарастания в первом построении второй части, приводящего к непродолжительной, но яркой кульминации, снова проходит тема в более светлом регистре с падающими словно капли высокими призвуками, в последовании которых нетрудно уловить слегка измененные ее очертания. Таким образом, и здесь все фактурные элементы тесно связаны между собой, подчиняясь главенству мелодического начала.

Медлительно развертывающуюся тему первой, *фа-диез-минорной,* *прелюдии* можно отнести к типу «равнинных» (по определению Асафьева) рахманиновских мелодий, вызывающих представление об унылой бескрайности российских степных пространств. Непрерывный ряд «стонущих» малосекундовых интонаций, который возникает в сопровождающей фигурации, усиливает чувство глубокой тоскливой меланхолии.

Другой тип пьес представлен быстрыми подвижными прелюдиями, основанными на непрерывном моторном движении. Такова патетическая *до-минорная прелюдия №7* с ее волнообразно набегающими пассажами и непрерывно чередующимися динамическими взлетами и спадами. К тому же типу принадлежит прелюдия ми-бемоль минор, в хроматическом движении которой двойными нотами слышатся отзвуки каких-то грозно завывающих вихрей. При этом звучность приглушена, лишь на короткие моменты достигая относительной силы, преобладают же нюансы р и pp. Создается впечатление изредка вырывающейся наружу скрытой душевной бури.

Одна из самых популярных, **прелюдия соль минор №5** выделяется среди остальных контрастностью строения: строго ритмованному маршевому движению ее крайних разделов с оттенком мефистофельского сарказма («крадущиеся» шаги басового голоса) противопоставлена робкая затаенная жалоба средней певуче-лирической части. Так же особняком стоят в цикле бравурная рыцарственно мужественная **прелюдия си-бемоль мажор №2** и сумрачная по колориту **ре-минорная №3** в темпе менуэта. В известной приглушенности звуковых красок и тяжелом размеренном ритме последней чувствуется что-то фатальное, мрачно нависшее, мало напоминая чопорный манерный танец «галантного века». В ее полифонизированной музыкальной ткани и органных пунктах пространной коды скорее можно усмотреть черты барочной пьесы типа сарабанды.

\* \* \*

В ряде фортепианных пьес меньшего масштаба, созданных в ближайшие годы после окончания Третьего концерта (еще одна серия [Прелюдий ор. 32](http://www.belcanto.ru/rachmaninov_op32.html), два цикла [Этюдов-картин ор. 33](http://www.belcanto.ru/rachmaninov_op33.html) и 39), получают дальнейшее развитие характерные особенности рахманиновского монументального пианизма и в то же время появляются новые черты. Облик композитора становится в них суровее, порой неприветливее, мягкий задумчивый лиризм все чаще уступает место мрачным и тревожным, нередко трагическим настроениям. Некоторые критики отрицательно оценивали эти изменения и усматривали в них признаки если не упадка, то известного кризиса и утраты собственного авторского лица. Сабанеев писал в связи с исполнением нескольких этюдов-картин, что в них «сравнительно мало сказывается типичная физиономия» автора и «не наблюдается его элегичности, лиризма, вообще тех черт, которые роднят его творчество с Чайковским и обычно заставляют его ставить рядом с этим композитором». В аналогичном роде высказывались и другие рецензенты.

На самом деле творческая сила Рахманинова отнюдь не иссякала, как не порывалась и его духовная связь с Чайковским и другими великими русскими мастерами предшествующей поры. Но, как чуткий правдивый художник, Рахманинов не мог не ощущать и не отразить в своем творчестве пульса времени, чреватого назревающими глубокими потрясениями и катастрофами. Именно в этом, а не в каких-либо личных, субъективных причинах источник тех изменений во внутреннем строе рахманиновской музыки, которые не могли быть не замечены современниками.

**Прелюдии ор.32**

Эти изменения становятся очевидными при сравнении нового цикла прелюдий с написанными ранее Десятью прелюдиями ор. 23 (Оба цикла вместе с ранней прелюдией до-диез минор охватывают все 24 мажорные и минорные тональности. Но, написанные в разное время и стилистически неоднородные, они не образуют единого последовательного ряда.). Своим незамутненно ясным колоритом с оттенком идиллической пасторальности выделяется поэтичнейшая **прелюдия соль мажор №5**, единственная подобного рода пьеса в этой серии. Но сочное рахманиновское полнозвучие сменяется в ней графической ясностью рисунка и экономией средств, что придает выражению лирического чувства особенную чистоту и целомудренность. Такой же тонкостью, прозрачностью письма отличается *фа-мажорная прелюдия №7*, в которой еще отчетливее проявляется то новое, что характеризует эволюцию рахманиновского творчества в 1910-х годах. В настойчиво повторяющихся малосекундовых интонациях, которые не складываются в единую широкую мелодическую линию, чувствуется что-то щемяще тоскливое, а такие же неизменные пары шестнадцатых в сопровождении, приходящиеся на слабые ритмические доли, вносят оттенки скрытого беспокойства.

Одним из замечательных образцов типично русского песенного мелодизма в творчестве Рахманинова может служить широко популярная прелюдия **соль-диез минор №12.** Но и в ней слышатся нотки душевной тревоги, особенно усиливающиеся в средней, развивающей части с ярким динамическим нарастанием и прерывистостью ритмического движения. Типичным для многих пьес как этого, так и других рахманиновских фортепианных циклов того же периода становится прием постепенного «истаивания», исчезновения образа к концу.

До трагического пафоса доходит выражение чувства в проникнутой тяжелой мрачной меланхолией **си-минорной прелюдии №10.** Обращает на себя внимание пристрастие композитора к пунктированной триольной фигуре,



настойчивое повторение которой создает в некоторых случаях впечатление чего-то неотвязного, гнетущего. Эта ритмическая остинатность последовательно выдержана в прелюдии *си-бемоль минор №2*, сочетающей элементы скерцозности со скрытым драматизмом. Подобная же двойственность выразительного строя музыки присуща и *ля-минорной прелюдии №9* с непрерывно мелькающей «стучащей» ритмической фигурой, то энергично и настойчиво «вколачиваемой» тяжелыми октавами или аккордами, то лишь слегка обозначенной в рисунке стремительных ровных фигураций.

Две прелюдии, *ми мажор №3* и *ми минор №4*, связаны с образами монументального эпического характера, родственными некоторым страницам оперного творчества Бородина и Римского-Корсакова. В первой из них с веселым перезвоном колоколов и энергичными маршевыми ритмами возникает образ пестрого и шумного народного празднества. В ми-минорной прелюдии В. В. Протопопов находит не только образные, но и тематические переклички с картинами града Китежа из оперы Римского-Корсакова, обращая внимание, в частности, на ровное секундовое движение мелодического голоса вокруг одного стержневого звука, натуральный минор с фригийской ладовой «настройкой». Впечатление потревоженной дремучей силы производит и крепкая «мускулистость» фактуры с характерными для Рахманинова мощными нарастаниями и динамическими взрывами при общей суровости колорита музыки. Завершает цикл эффектная, но несколько перегруженная по фактуре *ре-бемоль-мажорная прелюдия №13* в характере торжественного пышного шествия.

**Этюды-картины**

**В этюдах-картинах** Рахманинов продолжает традицию листовских «этюдов высшего исполнительского мастерства», соединяющих задачи виртуозно-пианистического плана с поэтической образностью, живописностью музыки. Но, в отличие от Листа, он не дает своим этюдам программных заголовков и не сопровождает их никакими указаниями, конкретизирующими авторский замысел. Лишь много позже в письме к О. Респиги, выполнившему оркестровку пяти этюдов-картин, Рахманинов сообщает программу этих пьес, носящую очень общий и в некоторых случаях условный характер. Композитор в большей степени стремился выразить в них различные «состояния души», нежели определенные конкретные образы. В этом смысле они не содержат существенных принципиальных отличий от прелюдий.

Первая серия [Этюдов-картин, обозначенная ор. 33](http://www.belcanto.ru/rachmaninov_op33.html) (1911) (Первоначально этот цикл содержал девять этюдов-картин, но Рахманинов оставил при его издании только шесть. Один из трех неизданных этюдов был им включен позже в ор. 39 под шестым номером, два других впервые опубликованы во втором томе Полного собрания сочинений Рахманинова для фортепиано (М.; Л., 1948).), содержит много общего с написанным годом ранее циклом тринадцати прелюдий. Много раз указывалось, например, на сходство до-мажорного этюда с прелюдией соль-диез минор из этого цикла, проявляющееся как в форме изложения, так, до известной степени, и в мелодическом рисунке, хотя выразительный строй музыки в обеих пьесах различен. В рассматриваемом опусе еще с большей определенностью обозначаются те новые черты, которые характеризовали эволюцию рахманиновского творчества в эти годы. Суровым и мрачным драматизмом проникнут *первый этюд фа минор* с неуклонно нисходящими басами, напоминающими аналогичную по мелодико-ритмическому рисунку фигуру из сцены Графини в четвертой картине «Пиковой дамы», и подобием глухо доносящегося издалека похоронного звона в заключительном построении. Грозные вихри бушуют в стремительно кружащихся, словно завывания бури, пассажах *этюда ми-бемоль минор №3.* Настроения тревоги и беспокойства перед надвигающейся катастрофой достигают предельного накала в заключительном *до-диез-минорном этюде №6* с тяжелыми ударами набатного колокола, скользящими хроматизмами и ниспадающим напряжением фортепианной звучности. Светлым пятном на общем мрачном фоне выделяется замечательный по мастерству и блеску изложения *этюд ми-бемоль мажор №4*, музыка которого полна оживления и праздничности (Автору виделась здесь «Ярмарочная сцена».). И здесь слышны колокольные звоны, но звучат они совершенно иначе — радостно и весело.

Цикл **Этюдов-картин ор. 39** (1917) оказался последним произведением Рахманинова, написанным до отъезда из России и наступлением длительного периода творческого молчания. Девять входящих в состав этого цикла пьес отличаются богатством образного содержания, разнообразием характера и форм фортепианного письма. Многие из них завоевали широкую популярность на концертной эстраде и принадлежат к излюбленным сочинениям виртуозного пианистического репертуара, например, наполненный какими-то фантастическими звонами *этюд фа-диез минор №3*, скерцозный *си-минорный №4* («Русское скерцо», как характеризует его В. Н. Брянцева.), полный мятежной страстности **ми-бемоль-минорный №5.**

Мятежной страстностью тона, бурным протестующим пафосом проникнут **пятый** этюд es-moll**.** В его приподнятой экспрессии, доходящей до пламенной экстатичности, есть нечто родственное скрябинскому этюду dis-moll, хотя соотношение различных образных сфер и общий план развития носит у Рахманинова иной характер. Драматическая патетика и героика соединяются в этом его этюде с чертами проникновенного лиризма. Чрезвычайно выразителен контраст «аппассионатной» первой темы, которая с самого начала звучит мощно и вызывающе, и светлого поэтического образа, возникающего в среднем разделе. Эта же лирическая тема снова появляется в коде после грозного нарастания, приводящего к динамизированной по изложению репризе. Заканчивается этюд тихо, умиротворенно. Но у слушателя остается впечатление, что это только временное успокоение перед новыми тревогами и бурями.

Ярко образный по музыке драматический *ля-минорный № 6*, как указывает композитор, «был вдохновлен образами Красной Шапочки и Волка». Однако музыка его говорит о гораздо более глубоком и значительном, чем эта простодушная сказка. В стремительных трепетных пассажах, появляющихся каждый раз как ответ на грозную хроматически восходящую басовую фигуру, слышатся, скорее, страх и растерянность человека перед неумолимым роком. Образы всем известной сказки служат лишь условными символами для воплощения этой извечной жизненной коллизии. Другой *ля-минорный этюд № 2*, согласно авторскому объяснению, «это море и чайки». Ровное непрекращающееся триольное движение и широкие ходы мелодического голоса на кварту и квинту действительно могут вызвать представление о спокойной, неподвижной морской глади в минуты затишья. Но в этой тишине и покое есть что-то безжизненное, оцепеневшее. Самый характер изложения напоминает симфоническую картину «Остров мертвых» Рахманинова. Эта невольно возникающая аналогия усиливается благодаря скрытому голосу, образуемому низкими звуками триольной фигурации, в котором явственно слышатся начальные интонации средневековой секвенции «Dies irae».

Развернутую картину представляет *до-минорный этюд №7*, истолковывавшийся композитором как образ похоронного шествия. В первом разделе этой пьесы сопоставлены две темы: «Главная тема — это марш, — писал Рахманинов. — Другая тема представляет собой хоровую песню». Плавное поступенное движение с аккордовыми параллелизмами (ррр, legatissimo) придает этой второй теме строгий архаический колорит. Далее она развивается, модулируя в тональность ми-бемоль минор, на фоне ровного сопровождения в шестнадцатых нотах, могущего вызвать представление о размеренной поступи большого числа людей (Сам Рахманинов, впрочем, иначе объясняет этот элемент.). В момент кульминации сопровождающая фигура переходит в погребальный звон колоколов. Этот этюд не получил, однако, широкого признания у исполнителей, может быть, из-за некоторой монотонности колорита и недостаточной пианистической выигрышности.

Завершает цикл внешне эффектный, но не очень яркий по материалу *этюд ре мажор №9*, «напоминающий восточный марш», по словам композитора.

Ю. Келдыш

<http://www.belcanto.ru/rachmaninov_pianomusic.html>