

Н. М. ДИДЕНКО

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

С. В. РАХМАНИНОВ В ДИАЛОГЕ С БАРОЧНОЙ ЭПОХОЙ



Наряду с широко распространённой трактовкой композиторского творчества С. В. Рахманинова как своего рода «квинтэссенции романтического» в XX веке (см.: [4]), исследователями на протяжении последних десятилетий довольно активно разрабатываются иные аспекты, связанные с традиционными истоками рахманиновской музыки. В частности, ряд публикаций посвящён взаимодействию художника с барочным искусством. «Я хотел бы подчеркнуть, – пишет Петер де Йонг, – что Рахманинов определённо не имитирует некоторые фрагменты барокко как некие вставки; он идентифицировал себя с композитором барокко и уподобляет свой собственный путь композиции особой технике барокко». Говоря о влиянии Баха на творчество Рахманинова, исследователь ссылается на фрагменты из Третьего фортепианного концерта (II часть), Вариации на тему Корелли, «где очевидны орнаментика и аподжиатуры в духе Д. Скарлатти и органные речитативы в духе И. С. Баха», прелюдии op. 23 и op. 32, а также на «“Сюиту” (Прелюдия – Гавот – Жига) – рахманиновскую транскрипцию, основанную на скрипичной Партите Ми мажор Баха, – правдивое идиоматическое проявление глубокого интереса композитора к Баху и барокко» [3, с. 31].

Очевидная полемическая заострённость приведённого высказывания, на первый взгляд, усугубляется некоторыми общеизвестными фактами биографии Рахманинова. Так, появление Вариаций на тему Корелли и «Сюиты», указывает В. Брянцева, было инспирировано активным творческим общением композитора с Ф. Крейслером, «...перу которого принадлежит широко репертуарная обработка (свободная редакция) вариаций А. Корелли с названием “La Folia”... Существует крейслеровская редакция Прелюдии и Гавота из ми-мажорной Партиты Баха, которые в 1933 году обработал для фортепиано Рахманинов, добавив к ним ещё и Жигу. Рахманинов и Крейслер совершили также “взаимный обмен” транскрипциями» – речь идёт, с одной стороны, о фортепианных «версиях» вальсов «Муки любви» и «Радость любви», с другой, о

скрипичных обработках романса «Маргаритки» и фрагмента из Второго концерта [2, с. 539]. Иными словами, Крейслер – признанный «специалист» в сфере барочной музыки (и прославленный мистификатор, чьи «Классические манускрипты» долгое время считались подлинными пьесами композиторов XVII–XVIII столетий) – фактически вдохновил Рахманинова на создание крупного концертного сочинения и транскрипций пьес из ми-мажорной Партиты Баха.

Признавая обоснованность указанной точки зрения, следует всё же подчеркнуть: «крейслериана», описываемая В. Брянцева, оказалась впечатляюще плодотворной в значительной степени благодаря подготовленности и предрасположенности композитора к «диалогам» с барочным наследием. На протяжении 1910-х и особенно 1920-х годов соответствующая часть рахманиновского концертного репертуара неуклонно пополнялась и обогащалась. Так, наряду с популярными в профессиональной среде обработками органных сочинений И. С. Баха, принадлежащими Ф. Листу и К. Таузигу, здесь появились транскрипции Ф. Бузони («Чакона», хоральные прелюдии), к нескольким пьесам из «Хорошо темперированного клавира» добавились Токката e-moll, «Итальянский концерт», клавирная Партита D-dur, «Английская» сюита a-moll, «Французская» сюита E-dur... (Тогда же Рахманинов осуществил студийную запись Сарабанды из Партиты D-dur для одной из грампластинок.) В общей сложности, итоговый «баховский» список Рахманинова-пианиста насчитывал около полутора десятка произведений. Отметим и неизменный рахманиновский интерес к транскрипциям знаменитого родственника, друга и консерваторского педагога А. Зилоти, чьё «бахианство» уже в дооктябрьский период было широко известно российской аудитории, и чья фортепианная транскрипция Прелюдии из скрипичной Партиты E-dur (опиравшаяся на баховскую «автопародию» из Кантаты BWV 120a) создавалась задолго до крейслеровской версии названной пьесы. Да и музыкальная атмосфера

Западной Европы и Северной Америки этого периода в целом характеризовалась ощутимым тяготением к многогранно трактуемому наследию барочной эпохи.

Аналогичное тяготение обнаруживается в литературных трудах Рахманинова – вне какой-либо зависимости от «крейслеровских интенций». Еще в феврале 1910 года, выступая с концертами в США и Канаде, Рахманинов опубликовал статью «Моя Прелюдия *cis-moll*» с размышлениями о жанровых и образно-эмоциональных истоках данной пьесы, некоторых особенностях её драматургии, композиции, исполнительского воплощения и т. д. В статье прямо указывалось, что идеальной жанровой моделью для современного композитора служит баховский «...удивительный цикл прелюдий (“Хорошо темперированный клавир”. – Н. Д.), являющихся источником бесконечного наслаждения для музыкально развитого слушателя». При этом особую роль приобретают «красота и разнообразие формы», с учётом которых и выстраивается единая драматургическая линия на протяжении рахманиновской Прелюдии *cis-moll*. В частности, как бы «вослед Баху», здесь индивидуально претворяется барочная техника *basso ostinato*: «В рассматриваемой Прелюдии я старался привлечь внимание к начальной теме. Эти три ноты в виде октавного унисона должны прозвучать торжественно и угрожающе. Мотив из трёх звуков затем проходит на протяжении 12 тактов первого раздела, а в противовес ему... звучит контрастная мелодия в аккордовых последованиях. <...> Сущность главной темы – это массивный фундамент; контрастом ему становится гармонизованная мелодия; её функция – рассеять мрак» [5, с. 64]. Приведённое авторское описание явственно ассоциируется с принципом «единовременного контраста» (Т. Ливанова), доминирующим в музыке XVII–XVIII веков и с подлинно впечатляющей органичностью преломляемым в рахманиновской пьесе на рубеже XX столетия (Прелюдия *cis-moll* была создана в 1892 году).

Другой показательный образец «бахинских размышлений» – интервью Рахманинова «Интерпретация зависит от таланта и индивидуальности», опубликованное двумя десятилетиями позднее и посвящённое (вопреки не слишком точному заглавию публикатора) обширному спектру важнейших проблем современного музыкального исполнительства. В данном тексте весьма примечателен раздел «Общее направление», свидетельствующий о довольно передовых (для того времени) взглядах Рахманинова на баховское клавирное творчество. Ратуя за историческую достоверность в сегодняшнем прочтении

этой музыки, великий артист упомянул «обстановку, в которой... жил» и творил Бах: «У него не было большого современного инструмента с клавиатурой широкого диапазона и, что важнее, с мощным звуком. <...> Поэтому в баховских (клавирных. – Н. Д.) сочинениях студент должен избегать громкого звука с большим резонансом. Ему надлежит быть сдержанным и не форсировать звук. Так он сможет приблизиться к тому качеству звучания, которое имел в виду Бах, когда играл свои сочинения на клавикордах». Равным образом Рахманинов подчеркнул особое значение многоплановой фактурной дифференциации в исполняемых баховских произведениях, обусловленное их полифонической природой [5, с. 118].

Учитывая вышесказанное, представляется по-своему закономерным выбор специфического жанра для «Сюиты», написанной Рахманиновым «по мотивам» баховского творчества. Интерес великого музыканта XX века к наследию гения барочной эпохи заведомо не исчерпывался областью композиции либо исполнительского искусства; подлинный же синтез указанных сфер мог быть достигнут именно в области транскрипции. Отнюдь не случайно современными специалистами акцентируется «эффект соавторства», пронизывающий все части вновь созданного цикла: «В этих пьесах чувствуется властная рука великого композитора и пианиста, создавшего на основе баховского текста новые произведения в своей собственной манере. <...> Форма и фактура отличаются рельефностью чеканки. Детали не загромождают общей линии развития, а служат композиционному замыслу, который отличается определённой и цельностью» [1, с. 176]. Или: «В транскрипции Прелюдии, Гавота и Жиги Рахманинов априори ставит задачу досочинения к чужой музыке авторского контекста, который репродуцирует не только баховский стиль как явление синтетического порядка, но и стилистику старинных музыкальных жанров. <...> Подчинение Рахманиновым авторского материала композиционному процессу, заданному Бахом, исключает поверхностную стилизацию, поскольку направлено на сохранение логики баховской музыкальной формы как целостной системы взаимосвязей всех составляющих её элементов. Сочинённый Рахманиновым музыкальный текст, как представляется, гармонирует с оригинальным» [7, с. 223–224].

В чём же заключается своеобразие «соавторства», декларируемого композитором XX века? Поиск «художественных эквивалентов» барочным принципам изложения и развития музыкального материала характеризуется продуманностью и строгим отбором приме-

няемых средств. Так, в «диалоге с Бахом» и сюжетностью его времени естественно возникает новая циклическая форма, опирающаяся на закономерности трёхчастного концерта или сонаты («быстро – умеренно медленно – быстро»). Данное решение, разумеется, никоим образом не могло быть подсказано Крейслером, рассматривавшим баховские сюиты лишь как «сборники» вполне самостоятельных миниатюр. На протяжении крайних частей Рахманиновым используются приёмы, либо господствующие в оригинале (Прелюдия), либо характерные для баховской трактовки соответствующего жанра (Жига). Быть может, при этом наш современник учитывал имеющийся опыт авторской обработки Партиты E-dur для лютового клавесина или собственно лютни (BWV 1006a). Так или иначе, констатирует Б. Бородин, «в Прелюдии все наиболее часто встречающиеся добавления “закодированы” в основной теме сочинения»; при этом «дыхание XX века» ощутимо на драматургическом уровне: «...в транскрипции Рахманинова отчётливо прослеживается... выверенное постепенное фактурное нарастание, закономерно приводящее к финальному кадансу» [1, с. 176–177]. Аналогичная тенденция характерна для фуигированного развития в Жиге, поскольку клавирные образцы соответствующих пьес у Баха отличаются тяготением к свободному имитационному развитию «финальных» фуигированных форм (см.: [6, с. 500–501]). Целенаправленное проведение темы в различных голосах при этом нередко сменяется фактурно-гармоническими «уплотнениями». По сути, Рахманиновым как бы «...реставрируется» не нотированная Бахом гармония в результате проекции образуемых интонационной графикой мелодических фигур на вертикально-гармоническую плоскость, переноса в авторскую аккордику мелодических ладовых функций» [7, с. 223]. От-

меченная «вертикализация горизонтали» также прямо ассоциируется с композиционными техниками XX века, хотя и сохраняет стилистически корректную ясность изложения и голосоведения.

Наиболее ощутимое приближение к современности характерно для рахманиновской обработки Гавота – здесь «...скромная гармонизация оригинала расцветается мягко диссонирующими септаккордами, придающими пьесе черты пикантности» [1, с. 177]. Однако общая тенденция к варьированию (интонационному, фактурному или гармоническому) повторяющегося рефрена рондальной формы вполне укладывается в барочную стилистику – её границы, скажем так, не «деформируются», но искусно раздвигаются Рахманиновым. Опыт «сотворчества» в данном случае подсказывает нашему современнику весьма органичное решение – «диалог стилей» перерастает в «контрапункт стилей», направляемый едиными законами комплементарности и «изящного вкуса».

О серьёзности творческой задачи, поставленной и с блеском разрешённой Рахманиновым в «Сюите», наглядно свидетельствует весьма длительный процесс создания указанной транскрипции: композитор работал над ней с перерывами около десяти месяцев (Прелюдия впервые исполнялась в феврале 1933 года, цикл полностью был продемонстрирован публике лишь в ноябре). Ещё более трудным оказался путь Рахманинова-интерпретатора к записи упомянутой «Сюиты»: первая попытка, в 1935 году, была забракована самим исполнителем, которому удалось достичь вполне «удовлетворительного» результата лишь в 1942-м, незадолго до смерти. Волею судьбы именно этой записью Рахманинов простился с публикой, подарив ей немеркнущий шедевр своего композиторского и исполнительского творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бородин Б. История фортепианной транскрипции: монография. М.: Дека-ВС, 2011. 508 с.
2. Брянцева В. С. В. Рахманинов: монография. М.: Сов. композитор, 1976. 647 с.
3. Йонг П. де Рахманинов и барокко: «новый стиль» контрапункта и гармонии // Фортепиано. 2002. № 1. С. 28–31.
4. Паисов Ю. Жизнестойкость романтического мирозерцания: Рахманинов // Русская музыка и XX век: монография / ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: ГИИ, 1997. С. 91–122.

5. Рахманинов С. Литературное наследие: в 3 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1978. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. 648 с.
6. Симакова Н. Контрапункт строгого стиля и fuga: История. Теория. Практика: учебное пособие: в 2 ч. М.: Композитор, 2007. Ч. 2: Fuga: её логика и поэтика. 800 с.
7. Скирта М. Транскрипции С. Рахманинова: К проблеме интерпретации музыкального первоисточника // С. Рахманинов: на переломе столетий: материалы Международного симпозиума. Харьков: Майдан, 2004. С. 215–225.

REFERENCES

1. *Borodin B.* Istoriya fortepiannoy transkriptsii [History of Piano Transcription]: monograph. Moscow: Deca-VS Press, 2011. 508 p.
2. *Bryantseva V.* Sergey Rakhmaninov [Sergey Rachmaninoff]: monograph. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1976. 647 p.
3. *Yong P.* *de Rakhmaninov i barokko: «novij stil» kontrapunkta i garmonii* [Rachmaninoff and Baroque: "The New Style" of Counterpoint and Harmony]. Fortepiano. 2002. No. 1. P. 28–31.
4. *Paisov Yu.* Zhiznestoykost' ronanticheskogo mirosozertsaniya: Rakhmaninov [The Viability of the Romantic World-view: Rachmaninoff]. Russkaya muzyka i XX vek [Russian Music and the 20th Century]: monograph. Compiled and edited by M. Aranovskiy. Moscow: State Institute of Arts, 1997. P. 91–122.
5. *Rakhmaninov S.* Literaturnoe nasledie [Literary Heritage]: in 3 vol. Compiled and edited by Z. Apetyan. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1978. Vol. 1: Reminiscences. Articles. Interviews. Letters. 648 p.
6. *Simakova N.* Kontrapunkt strogogo stilya i fuga: Istoriya. Teoriya. Poetika [Counterpoint in the Strict Style and Fugue: History. Theory. Poetics]: educational supply: in 2 vol. Moscow: Kompozitor Press, 2007. Vol. 2: Fugue: Its Logics and Poetics. 800 p.
7. *Skirta M.* Transkriptsii S. Rakhmaninova: K probleme interpretatsii muzykal'nogo pervoishtochnika [Transcriptions by S. Rachmaninoff: To the Problem of Interpretation Conformably to Music Origin]. Sergey Rakhmaninov: na perelome stoletiy [Sergey Rachmaninoff: On the Turning-point of Centuries]: materials of International symposium. Kharkov: Maidan Press, 2004. P. 215–225.

С. В. РАХМАНИНОВ В ДИАЛОГЕ С БАРОЧНОЙ ЭПОХОЙ

Статья посвящена барочным истокам фортепианного творчества С. В. Рахманинова. Последние характеризуются на примере транскрипции трёх пьес И. С. Баха для скрипки solo (Прелюдии, Гавота и Жиги из Партиты E-dur), выполненной Рахманиновым в 1933 году, а впоследствии записанной на грампластинку (1942). Исследователь рассматривает версию, выдвинутую специалистами, о возникновении замысла упомянутой транскрипции как следствии творческого сотрудничества С. В. Рахманинова с выдающимся скрипачом Ф. Крейслером. Данная версия, при всей её внешней убедительности, нуждается в существенных дополнениях. Приводимые факты позволяют утверждать, что ещё в 1910-е годы С. В. Рахманинов упоминал о собственном интересе к клавиранному наследию И. С. Баха

(статья «Моя Прелюдия cis-moll»). На протяжении 1910–1920-х годов великий пианист целенаправленно расширял свой баховский репертуар, исполняя как оригинальные произведения, так и соответствующие транскрипции Ф. Листа, К. Таузига, Ф. Бузони. Исходя из этого, появление сразу двух сочинений, вдохновлённых идеей диалога с барочной эпохой и самобытно преломляющих композиционные принципы и исполнительские техники упомянутой эпохи – «Вариаций на тему Корелли» и баховского «триптиха» («Сюиты»), – представляется автору статьи вполне закономерным.

Ключевые слова: С. Рахманинов, фортепианная транскрипция, барочные композиционные техники, Ф. Крейслер, «Прелюдия, Гавот и Жига» по И. С. Баху.

S. RACHMANINOFF IN THE DIALOGUE WITH THE BAROQUE ERA

The article is devoted to the Baroque sources of the piano heritage by S. Rachmaninoff. These sources are characterized on the example of the transcription of I. S. Bach's solo violin pieces (Prelude, Gavotte and Gigue from Partita in D Major) arranged by S. Rachmaninoff in 1933 and later recorded (1942). The researcher considers the version of some specialists regarding to the origin of the transcription itself as consequence of creative collaboration between S. Rachmaninoff and the

outstanding violinist F. Kreisler. This version for all its superficial convincingness requires the essential addition. The adduced facts venture to assert that S. Rachmaninoff as early as in 1910s mentioned about his interest to J. S. Bach's heritage for clavier (the paper «My Prelude in C sharp Minor»). During 1910–1920s a great pianist purposefully extended his Bach's repertoire performing both original works and appropriate transcriptions by F. Liszt, K. Tausig and F. Busoni. Hence the appearance of the two

pieces at once to be inspired by the idea of dialogue with the Baroque era and distinctively interpreted the principles of composition and performing techniques of the named era («Variations on a theme by Corelli» and Bach's «Triptych», or «Suite») seems

to the author of the article quite appropriate.

Key words: S. Rachmaninoff, piano transcription, the Baroque compositional techniques, F. Kreisler, "Prelude, Gavotte and Gigue" by I. S. Bach in origin.

Диденко Надежда Михайловна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: 2346176@mail.ru

Didenko Nadezhda M.

PhD in Art Studies, Associate Professor
at the Department of Music Theory and Composition
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: 2346176@mail.ru

