РАЗДЕЛ XXV. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Шаталова А.А.

Сюита для оркестра d-moll С. В. Рахманинова. Начало пути

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А.

Римского-Корсакова»

(Россия, Санкт-Петербург)

doi: 10.18411/sr-10-06-2021-73

Аннотация

В статье рассматривается консерваторское сочинение С. В. Рахманинова Сюита для оркестра d-moll как начало пути творческого поиска воплощения концепционной идеи композитора. Автором обращается внимание на способы и методы работы с музыкальным материалом цикла; особенности тематизма и его развитие на протяжении всего произведения; фактурную работу и ее связь с развитием музыкальной ткани.

Ключевые слова: С. В. Рахманинов, сюита, концепция, мотив, трансформация, мотивная работа.

Сюита для оркестра d-moll написана в 1891 г. (в настоящее время известна только в редакции для фортепиано). В. И. Антипов в статье «Наследие С. В. Рахманинова: энциклопедия творчества» пишет: «Первоначальные исполнительские версии обусловлены тем обстоятельством, что С. В. Рахманинов был учеником А. С. Аренского, одного из выдающихся мастеров ансамблевого и оркестрового письма. В его классе ученики получали великолепную школу инструментовки, и, безусловно, оркестрово-ансамблевое мышление отражалось в их фортепианных сочинениях, причем отнюдь не только в самых ранних» [7, 160]. Отметим интересное наблюдение исследователя: «К существенному пересмотру стереотипов, сложившихся по отношению к общему объёму творческого наследия Рахманинова, очевидно, приведёт наличие практически у каждого произведения первоначальных, художественно значимых вариантов отдельных фрагментов, вариантов текста произведений или полноценных редакций, не уступающих в художественном отношении более поздним версиям. Публикация ряда произведений в вышедших томах Полного академического собрания сочинений в их ранее неизвестных редакциях красноречиво свидетельствует о правомерности данного тезиса» [7, 162]. Рассматриваемое в настоящей статье сочинение во многих отношениях стало предтечей других фортепианных и оркестровых произведений композитора. Среди них:

- Русская рапсодия для 2 фортепиано (1892);
- Первая сюита для двух фортепиано op. 5 (1893);
- Вторая сюита для двух фортепиано op. 17 (1900-1901);
- Авторские переложения для двух фортепиано некоторых симфонических произведений (Каприччио на цыганские темы, Первая симфония, Симфонические танцы);
- Симфонические циклы и концерты для ФП с оркестром (в общем замысле и трактовке) и др.

Жанр сюиты в творчестве Рахманинова занимает особое место. Обращение к нему было связано с возрождением интереса к данному жанру в XIX веке, но уже для решения современных художественных задач. Для воплощения новых идей, с целью сделать музыкальную образность более «зримой», композиторы искали соответствующие формы. В их числе оказалась и сюита, трактуемая иначе, чем «старинная», и в некотором отношении связанная с сюитой как последовательностью

относительно самостоятельных, программных эпизодов, идущих от жанра сюиты из оперы и проч.

Г. Крауклис в работе «О некоторых особенностях трактовки формы в программно-симфонических произведениях XIX века» отмечал, что «<...> более многоплановое содержание, отражающее какой-либо сюжет или личные впечатления в виде целой серии картин и образов, относительно самостоятельных, не вступающих друг с другом в сложное взаимодействие, легко воплощается в форму симфонического цикла (“Итальянская симфония” Мендельсона) или же в форму сюиты (таковы многие сюиты из эпизодов театральной музыки Ф. Мендельсона, Ж. Бизе, Э. Грига, такова концертная “Алжирская сюита” К. Сен-Санса)» [6, 213]. Таким образом, сюита стала рассматриваться композиторами как жанр, в полной мере способный раскрыть программный замысел.

Отметим драматургическую особенность сюиты как циклической формы, которую выделяет Е. А. Ручьевская: «Сюитный цикл <...>, по природе своей основанный на слабых связях, цикл вероятностный, тяготеет в XIX-XX веках то к детерминированности сонатно-симфонического (например, “Шехеразада” Н. А. Римского-Корсакова, 3 сюита П. И. Чайковского), то к вероятностной свободе. Само разнообразие типов сюит – одножанровые, многожанровые, составленные из фрагментов других произведений (опер, балетов, музыки к драматическим спектаклям, кинофильмам и так далее) – говорит о неограниченных возможностях комбинаций. Проблема цикла как формы решается посредством интонационных и – часто – тематических связей и функционально выраженным обрамлением. Возможность начать цикл и возможность быть его концом – вот что типично для обрамляющих частей. Как и во всяком цикле, произвольная перестановка или изъятие частей и в сюите все же означает изменение драматургии, более или менее существенное в зависимости от конкретного художественного решения» [8, 481]. Данные наблюдения в той или иной мере применимы и к рассматриваемой Сюите Рахманинова.

В России, как известно, интерес к циклам фортепианных миниатюр, объединенных одной программно-сюжетной линией, начался с сюит А. Г. Рубинштейна, стремившегося не только к созданию небольших пьес преимущественно лирического или танцевального характера; но и к укрупнению малых романтических форм посредством объединения их в многочастные циклы. Исследователи [1, 2, 9] отмечают, что отчетливо выделяя в своем творчестве жанр миниатюры, А. Г. Рубинштейн первый в русской музыке создал образец концертного, «в полный голос» фортепиано. С его фортепианных циклов можно проследить ставшие в дальнейшем определяющими признаки русской программной сюиты – картинность, звукоизобразительность, обобщающую характеристичность образов, получивших яркое выражение, в том числе в сюитах для двух фортепиано С. В. Рахманинова.

В 70-80-х годах XIX века продолжением интереса к жанру программной сюиты становится фортепианный цикл М. П. Мусоргского «Картинки с выставки». Высоко ценил творческую свободу в создании сюитного цикла наряду с А. Г. Рубинштейном и П. И. Чайковский.

Сюита для двух фортепиано как самостоятельный жанр появилась и в творчестве консерваторского наставника Рахманинова – А. С. Аренского. «Талантливейший Аренский под впечатлением исполненных Танеевым и Зилоти “Вариаций” Шумана в несколько дней написал прекрасную сюиту для двух роялей и посвятил ее Танееву и Зилоти. Сюита эта состоит из трех частей: Романс, Вальс и Полонез <...>. Вскоре эта пьеса стала очень популярной» [2, 200]. Сюиты для двух фортепиано ор. 5 и ор. 17 С. В. Рахманинова, завершив развитие этого жанра в русской музыке дооктябрьского периода, подняли его на уровень большой концертной эстрады

и прочно вошли в репертуар всех фортепианных ансамблей. Начало же пути связано с рассматриваемой в данной статье Сюитой для оркестра **d-moll** 1891 года, в которой заложены важные позиции будущего претворения жанра.

Выделим характерные особенности строения Сюиты как цикла и ведущие приемы музыкальной выразительности, сформированные в данном сочинении.

Сюита для оркестра является ранним примером поиска композитором той симфонической формы выражения его идеи, которую затем он воплотил в своих симфониях и «Симфонических танцах», программных опусах. Здесь ощущается влияние Моцарта и Гайдна, когда образ Героя дается в обобщенном виде. Цикл демонстрирует контрастное сопоставление частей, здесь представлены сонатное *allegro*, траурная медленная, жанрово-танцевальная (Менуэт) и радостный, воодушевленный финал.

I часть – *Allegro moderato*, d-moll, сонатная форма. Основные темы имеют образный, тематический контраст (тема главной партии решительного, твердого характера, инструментального склада; тема побочной партии в противоположность, нежная, мягкая, песенного склада), который достаточно быстро сменяется преобладанием темы главной партии во втором предложении побочной партии. Разработка выстраивается на основе двух основных тем, как сопоставляя их отдельные элементы, так и создавая синтез, на фоне которого формируется кульминация и наступление после нее точной репризы.

II часть – *Lento*, h-moll, сложная трехчастная форма с *Trio*. Медленная часть имеет характер погребального шествия. Мелодия напевна, нетороплива, полна печали. Сопровождение имеет синкопированный характер. Середина части строится на материале основной темы (сродни музыкальной форме «вариации на тему»), однако развивающий характер музыкального материала, вычленение мотивов из темы и работа с ними все же позволяют говорить о середине типа *trio*. Здесь сохраняется исходная тональность h-moll, проступает внутреннее единство музыкальной ткани этого раздела и его «связь» с крайними. Реприза предстает в динамизированном виде, она «вбирает» в себя энергию середины, одновременно выступая и кульминацией части. В коде происходит своеобразная зона успокоения после накала страстей в репризном (кульминационном) разделе. На фоне триольного сопровождения скупое звучат вычлененные элементы из основной темы части.

III часть – *Menuetto*, Fis-dur, сложная трехчастная форма с *Trio*. Выбор композитором жанра менуэта в циклических произведениях, на наш взгляд, очень редок. В качестве аргументов можно привести высказывания исследователей, в которых обозначаются возможные причины использования композитором менуэта в циклических сочинениях. Например, Прелюдия №3 d-moll, op. 23 для фортепиано – *Tempo di minuetto*, 1903 г. Ю. В. Келдыш пишет: «Прелюдия d-moll, “в темпе менуэта”, далека по своему характеру от чинного и жеманного старинного танца. Элементы различных старинных жанров используются композитором не в целях стилизации, а как средство известного “отстранения” образа» [5, 251]. Думается, в данном цикле Менуэт трактуется схожим образом – не в целях стилизации, а как некое отстранение образа Героя от состояния предыдущих частей. Но как самостоятельный жанр, танец присутствует в творчестве композитора. Например, Менуэт – Пьеса из сюиты Ж. Бизе «Арлезианка» (обработка С. Рахманинова для фортепиано в 1903 году).

В рассматриваемой третьей части Сюиты происходит полное переключение в бытовую сферу (внешний мир) из личных переживаний Героя. Первая часть в ней написана в простой трехчастной репризной форме. Основная тема грациозна, танцевальна по характеру звучания, изложена в Fis-dur. *Trio* наполнено мягкими,

пасторальными звучаниями в тональности H-dur. Реприза части (da capo) возвращает начальный танцевальный облик, Fis-dur. Вряд ли можно рассматривать данную часть, как образное воссоздание старинного менуэта, скорее, здесь речь может идти о его стилизации.

IV часть – Allegro, D-dur, сонатная форма с эпизодом вместо Разработки.

Тема главной партии отличается радостным, воодушевленным характером. Тема побочной партии выстраивается по принципу производного контраста с темой главной партии. В Moderato (эпизод вместо разработки) характер звучания печальный, неспешный, здесь меняется тональность – fis-moll (возникает аналогия с введением во II части цикла траурного облика). Мелодия имеет песенные интонации, смягчающие общий печальный колорит звучания. Встречающиеся проходящие хроматические звуки, пунктирный ритм способствуют передаче внутренних переживаний Героя. Реприза возвращает радостную, воодушевленную тему главной партии и побочной партии, D-dur. Тема заключительной партии является кульминацией части и своеобразным эпилогом всего цикла; в совокупности с гармоническими фигурациями в нисходящем направлении звучат половинные длительности, складывающиеся в очертания хроматической гаммы (ассоциирующей с такими образными характеристиками, как «боль, страдание, слезы»). Здесь она ощущается как утверждение основной мысли произведения.

Выделим в цикле интонационную работу, в первую очередь – переосмысление начального мотива Сюиты в основной теме II части. В начальном мотиве из I части наблюдается движение по ступеням: VI-IV-V, во II части это: III-IV-V-VI-V-#IV-VI-V-IV-III-II, то есть он «выпрямляется» в поступенное движение по этим трем ступеням. Если в первой части этот мотив звучит повелительно, то во второй выражает состояние скорби (внешняя «простота» в медленном темпе, в минорной тональности, со «скупой» гармонической поддержкой в совокупности образует «сложное» эмоциональное состояние, которое, несомненно, заложено в начальном мотиве) (Пример 1). Появление триольного хода в теме такого характера напоминает триольную фигуру из Первой симфонии композитора – мотив судьбы, рока, что наводит на мысль о неизбежности смерти в жизни человека, то есть выстраивается идея о том, что образ смерти это и есть образ судьбы, того, что неизбежно, неотвратимо.

Пример 1

II часть	I часть
<p>Lento</p>

Немаловажным элементом музыкального языка Рахманинова является секундовость как мелодикообразующий элемент музыкальной ткани. В целом, она выступает характерной чертой музыкального языка композитора, каждая тема, так или иначе, имеет отношение к этому элементу, которому композитор придает большое выразительное значение, наиболее показательны в этом плане разработочные разделы, где чаще всего вычленяются такие секундовые мотивы и вокруг них выстраивается развитие музыкального материала. Если сравнить основную тему, тему Trio из III части, и тему главной партии из финала Сюиты, становится очевидным, что они выросли из начала Сюиты, получив яркое продолжение (Пример 2):

Пример 2

Основная тема III части	<p>Menuetto</p>
Trio III части	<p>Trio</p>
Тема гл. партии финала цикла	<p>Allegro</p>

В симфонических опусах композитора отчетливо слышны связи с национальной традицией: здесь обозначена песня, романс, колокольный звон, напевы церковного обихода. В рассматриваемой Сюите темы еще не обрели такой ярко выраженной конкретики. Здесь все предельно обобщено, угадываются интонации песни либо романса, но не более (с одной стороны не использовать цитаты – это типично для композитора, а с другой – такое «увлечение» обобщенными характеристиками не в стиле автора). Возможно, это сочинение является примером частичного обращения к моделям «прошлого» для создания эффекта «отстраненности» от реальности происходящего.

В Сюите отчетливо проявляются черты фортепианного мышления композитора:

- компактность фактурного изложения, позволяющая исполнять предназначенное для оркестра произведение на фортепиано без утраты полноты звучности, красочности, яркости;
- приоритет фигурационного движения, его «сворачивание» в аккордовую вертикаль на особо эмоциональных моментах развития музыкального материала;
- присутствие черт импровизационности (ощутимой в выстраивании кульминационных волн, композиционных расширений/дополнений в рамках форм основных тем).

Это подтверждает идею фортепианно-оркестрового мышления композитора в целом.

Вместе с тем, подлежит вниманию тот факт, что многие свои сочинения композитор собственноручно редактирует в клавирный (фортепианный) вариант (возможно для удобства исполнения им же самим, поскольку он много концертировал как пианист-виртуоз).

Интересен тональный план сюиты, выстраивающейся от **d-moll** в I части к **D-dur** в финале. Намечается содержательно-смысловая тенденция музыкального развития «от мрака к свету» (который наблюдается в симфониях Л. Бетховена). Схожий тональный план можно увидеть в трех симфониях композитора: Первая – **d-moll/D-dur**; Вторая – **e-moll/E-dur**; Третья – **a-moll/A-dur**. То есть, снова мы обращаем внимание, что данная сюита является предшественником структурных идей последующих сочинений.

Итак, в Сюите для оркестра **d-moll** 1891 года намечены значимые позиции претворения в дальнейшем этого жанра в творчестве композитора (а также и в других инструментальных циклических опусах). Среди них выделим:

- характерные особенности строения Сюиты как цикла. Они выражены в наличии:

- ✓ относительно самостоятельных ярко-контрастных частей, объединённых общим художественным замыслом (в которых контраст достигается путем тонального, тематического, динамического, фактурного сопоставления/противопоставления);
- ✓ условной комбинаций танцевальных и характерных пьес (Аллеманда→сонатное allegro; Сарабанда→Lento; Менуэт→Menuetto; Жига→allegro);
- ведущие приемы музыкальной выразительности:
- ✓ идея роста и становления (черта, характерная для жанра симфонии), здесь представленная только в общих чертах, но послужившая в дальнейшем отправной точкой для создания трех симфоний композитора;
- ✓ интонационная работа композитора (произрастание мотива из I части в других на протяжении цикла, его изменение в соответствии с окружающей его атмосферой каждой конкретной части → трансформация начального смыслового наполнения избранного мотива);
- ✓ секундовость как мелодикообразующий элемент музыкальной ткани (впоследствии важный элемент музыкального языка симфоний композитора, вычленившийся из лейтмотива и вплетающийся в оркестровую ткань на протяжении всего цикла).

Вышеперечисленные черты в полной мере представлены в трех симфониях композитора и в других инструментальных циклических опусах, опирающихся на русский фольклорный пласт, способы и методы работы с музыкальным материалом сочинения; особенности тематизма и его развитие на протяжении всего произведения (появление – развитие – кульминационная вершина – подведение итогов развития), фактурная работа и ее связь с развитием музыкального тематизма. Впервые же столь отчетливо они обозначаются в Сюите 1891 года.

1. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. Конец XIX - начало XX в. – М. : Наука, 1969. – 391 с.
2. Воспоминания о Рахманинове в двух томах. Т.1. Ред. З. Апетян. Изд. 3-е. – М. : Музыка, 1967 – 476 с.
3. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. – М., 1997. – 509 с. – ISBN 5-89598-001-5.
4. Катонова Н. Ю. Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра : автореф. дисс. канд. иск. : 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2002. – 20 с.
5. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – М. : Музыка, 1973. – 469 с.
6. Крауклис Г. В. О некоторых особенностях трактовки формы в программно-симфонических произведениях XIX века [Текст] / Г. В. Крауклис // Вопросы музыкальной формы. Вып. 4. – М., 1985. – С. 212-232.
7. Наследие С. В. Рахманинова : энциклопедия творчества // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. М. : 2015. – № 3 (80). – С. 157-171.
8. Ручьевская Е. А. Цикл как жанр и форма // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: Сб. статей: В 2 т. / Т. 1. Статьи. Заметки. Воспоминания / Отв. ред. В. В. Горячих. – СПб. : Композитор Санкт-Петербурга, 2011. – 231 с.
9. Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт : История жанра / Е. Сорокина. – М. : Музыка, 1988. – 316 с. – ISBN 5-7140-0120-6.