

**Батанов В. Спектральність внеску С. Кусевицького в історію музики XX століття.** Робота присвячена виявленню спектральної автономізованої багатоскладовості творчої діяльності С. Кусевицького як тієї, що відповідає критеріям універсальності особистості, що визначилася в «неоренесансному» світовідчутті минулого віку. В центрі уваги — спектральна сукупність творчого проявлення С. Кусевицького як віртуоза-контрабасиста, диригента, музиканта-просвітителя, композитора, режисера-постановника, педагога.

Ключові слова: спектральність-комплексність музично-творчої діяльності, стиль в музиці, стиль мислення, символізм-неосимволізм, ренесанс-неоренесанс.

**Batanov V. Spectral-complex type of contribution S. Kusevitsky in history of the music XX centuries.** Work is dedicated to discovery spectral autonomous complicated creative activity S. Kusevicki as corresponding to universality of personalities, which was defined in «neorenaissance» world-outlook in past of the age. In the highlight — a spectral collection of the creative manifestation S. Kusevitsky as virtuoso contrabass-player, conductor, musician-instructor, composer, stage manager-director, teacher.

Keywords: spectral-complex type of music-creative activity, style in music, style of the thinking, symbolism-neo symbolism, renaissance-neorenaissance.



УДК 78.071.1/.083/786.2

*Лу Юйцзюнь*

## ОСОБЕННОСТИ ЗАРУБЕЖНОГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА С. РАХМАНИНОВА

*В статье рассматривается и характеризуется зарубежный период творчества Сергея Рахманинова. Доказывается, что все произведения, как завершенные за рубежом, так и созданные там, пронизаны ностальгией по России, что выражено в использовании фольклорного народно-песенного материала, а также цитатностью и вариационностью.*

**Ключевые слова:** *ностальгия, цитатность, вариационность.*

Творческая деятельность Сергея Рахманинова оказалась разделенной на два крупных периода — русский и зарубежный. Произведений зарубежного периода творчества композитора немного, но они поистине составляют вершину композиторского гения Рахманинова: это Четвертый фортепианный концерт, «Три русские песни» для оркестра и хора ор. 41, фортепианные Вариации ор. 42, «Рапсодия на

тему Паганини» для фортепиано с оркестром, Третья симфония и «Симфонические танцы».

Оказавшись вдали от родины, Рахманинов почти на целое десятилетие отказался от сочинения музыки. Одни исследователи объясняют это реакцией композитора на отрыв от родной почвы; другие — хлопотами по устройству жизни на новых местах и занятостью работой концертующего пианиста. Вл. Протопопов усматривает, помимо всего сказанного выше, кризис музыкального мышления. Он пишет, что если бегло окинуть взором творчество Рахманинова до 1917 года (времени его отъезда за границу), можно заметить, в сравнении с сочинениями начала века, иные качества произведений последующих лет. Праздничность, романтическая трепетность сменяются, с одной стороны, густотой звучания, грузностью фактуры и гармонии, гипертрофированной виртуозностью, а с другой — необычайно тонкой, почти импрессионистской звучностью [9, с. 130].

Эти новые качества музыки Рахманинова, если бы они логически развивались и дальше, должны были подвести композитора к экспрессионизму или импрессионизму — двум главнейшим стилевым направлениям в музыке начала XX века. Но, думается, он ощущал чуждость обоих этих направлений (в их чистом виде) своей творческой натуре.

В поисках собственного, «правильного» стилистического пути и состояла описываемая В. Протопоповым сторона творческого кризиса Рахманинова, рубежом которого был 1917 год [9, с. 131].

Наблюдения над стилем музыки Сергея Рахманинова того времени помогают нам установить глубину интеллектуальной травмы, связанной, с одной стороны, с кризисной ситуацией в собственном творчестве, а с другой — с разрывом с родиной.

Когда Рахманинов закончил свое первое заграничное произведение — Четвертый фортепианный концерт оп. 40, то, по общему отзыву многих критиков, в этом произведении он не создал ничего существенно нового (хотя, вслушиваясь с вершины сегодняшнего начала XXI века, можно уже судить вовсе иначе). Однако очень важно, что, хотя бы реализуя свои прежние замыслы (по свидетельству К. Игумнова, замысел Четвертого концерта сложился у Рахманинова еще в России), композитор возвращается к творчеству. За границей было завершено еще одно большое произведение — «Три русские песни» для оркестра и хора оп. 41.

Подлинной трагедией стал для Рахманинова длительный перерыв в композиторской работе, который продолжался восемь лет. Отвечая

на настойчивые вопросы друга Н. С. Морозова о творчестве, С. Рахманинов писал, что «от переутомления или от непривычки сочинять (ведь я уже пять лет сочинением не занимаюсь) меня не тянет к этому делу или редко тянет. Последнее случается, когда я вспоминаю о своих двух больших сочинениях, которые я начал незадолго до отъезда из России. Когда думаю о них, тогда хочется их закончить. Это, кажется, единственная возможность сдвинуть меня с мертвой точки. Начать что-нибудь новое мне представляется трудностью недостижимой». И позже, в 1934 году: «Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается желания творить...» [11, с. 489, 562].

Поэтому, вновь почувствовав потребность в творчестве, С. Рахманинов прерывает активную концертную деятельность и завершает два упомянутых больших произведения: Четвертый концерт для фортепиано с оркестром и «Три русские песни» для оркестра и хора. Последний цикл, в котором он прикоснулся к «живому источнику» народной русской музыки, показал еще раз животворную значимость народного русского песнетворчества для Рахманинова.

Возвращение к творчеству очень нелегко давалось композитору: сочинив **Четвертый концерт** к концу августа 1926 года, С. Рахманинов дорабатывал его, подготавливая к печати в 1927 г. Затем он вновь вернулся к концерту и в 1941 г. создал вторую редакцию.

Известно, что начат концерт был еще в 1914 году, а завершен в 1927-м [1, с. 89]. Трудно сказать, как далеко продвинулась работа над концертом в 1914 году, т. к. весной в печати было сообщение, что к осени Рахманинов собирается его завершить [8, с. 318]. Такой большой временной промежуток при написании произведения не мог не отразиться на стилистической цельности, и концерт носит отпечаток «переходной» поры...» [6, с. 97]. Такого же мнения придерживается А. Алексеев, который считает, что Четвертый концерт «произведение переходное», т. к. не слышит в нем цельной драматургической концепции [1, с. 89]. С исследователями можно согласиться, хотя и с некоторыми оговорками.

Вместе с тем Четвертый концерт поражает эмоциональной напряженностью, господством «драматически-смятенных», «сумрачных, стихийно-зловещих» (в финале) образов. Здесь С. Рахманинов пришел к новой трактовке жанра фортепианного концерта, по сравнению с концертами русского периода. Иногда композитор будто

интуитивно возвращается к образности, интонационности, «относительно скупой, графичной» манере письма некоторых прелюдий и этюдов-картин 1910-х годов (вспомним, что первые наброски концерта относятся именно к тому периоду) и Второй сонаты, изредка ощущается близость к концертам, особенно к Третьему.

Но стилистика Четвертого концерта перекликается и с метнеровской фортепианной музыкой. Не случайно концерт посвящен Н. Метнеру, который будто в ответ посвящает Рахманинову свой Второй фортепианный концерт (1927). Композиторы дружили долгие годы, и даже книга «Муза и мода» — размышления Н. Метнера об основах музыкального искусства и модернизма, — вышла в рахманиновском издательстве «Таир» (монограмма из первых слогов имен дочерей Татьяны и Ирины).

Четвертый концерт Рахманинова экспонировал ряд черт, характерных для зарубежного периода творчества композитора: это «стремление к строгой сдержанности выражения, порой жесткость, графичность музыкального письма, усиление темных, мрачных тонов, принимающих иногда зловещую окраску («разгул злых сил» в финале)» [6, с. 98–99].

После Четвертого концерта Рахманинов написал (вернее, дописал) «Три русские песни» для оркестра и хора **ор. 41**. Обратим внимание, что в произведениях С. Рахманинова раннего и среднего русских периодов творчества встречаем единичные случаи обращения композитора к русскому фольклорному материалу, особенно — к его цитированию (это гармонизация «Бурлацкой песни» — 1891 год; вторая тема финала виолончельной сонаты, ор. 19 — 1901; романсы «Уж ты, нива», «Полюбила я»).

Обращаясь к фольклору, С. Рахманинов, как считал Б. Асафьев, подходит к нему в своем творчестве «не в этнографическом плане, а в смысле наличия в мелосе... характерных природных песенных интонаций» [3, с. 178]. Многие национальные элементы этого русского периода творчества С. Рахманинова не ощущаются, однако, как самодовлеющие «догматы национально-российского стиля» [2, с. 357]. И когда Рахманинов покинул Родину, лишившись «русского окружения и русской действительности», русская народная песня ярко зазвучала в его произведениях.

Было ли это только милым и дорогим напоминанием о Родине? Например, причину обращения композитора к народной песне в зарубежный период К. Птица видит иначе: «Исконный народный обы-

чай обращения к песенному творчеству в моменты наиболее тяжелых душевных кризисов привлек к себе и Рахманинова» [10, с. 117].

Поэтому национальный пласт, ощутимо проявившийся в поздних произведениях Рахманинова, явно был не только «излияниями души». Так тематизм народно-песенного склада включен почти во все крупнейшие сочинения позднего периода творчества композитора: речь идет о таких произведениях, как «Три русские песни» для оркестра и хора ор. 41, «Третья симфония», «Симфонические танцы».

Этот тематический пласт чаще выступает в виде «смешанных разновидностей, качественно обновленных образов, диалектически растущих и взаимосменяющихся». Особенно важным и определяющим концепцию поздних сочинений Рахманинова становится сложное соотношение «национально-народного начала, знаменующего в основе своей позитивный ряд образов, с образами мрачно-трагедийными, отражающими и личную драму композитора, и конфликты современности» [13, с. 63].

Подбор песен Рахманиновым в «Трех русских песнях» осуществляется по двум основным параметрам: это — общность идейного содержания песен и близкий по целому ряду элементов характер тематизма. Такое произведение, по мнению исследователей, можно соотнести с симфоническим циклом [4, с. 526–528], с трехчастной симфонией с хором [15, с. 129].

В первой части «Трех русских песен» обработан напев хороводной песни «Через речку, речку быструю» (находится в песенном сборнике А. К. Лядова ор. 43 № 27 — со словами «Уж как по мосту, мосточку калина»); во второй части — рекрутская песня «Ах ты, Ванька, разудала голова», напетая композитору Ф. Шаляпиным; третья плясовая песня «Белилицы, румяницы вы мои» привлекла Рахманинова в исполнении известнейшей певицы Н. Плевицкой.

Три песни (хороводная, рекрутская, плясовая) обработаны С. Рахманиновым со значительным сохранением особенностей оригинала, с сохранением глубинных свойств народного музыкально-поэтического творчества. Вместе с тем композитор свободно подошел к народным напевам, подчеркивая именно драматический смысл песен. Так в первых двух частях «Трех русских песен» композитор в вокально-оркестровом звучании выделил интонации плача, причитания; а в середине третьей части — болезненные стоны-рыдания у поющего без слов хора, в окружении трагически безнадежного пляса в духе Мусоргского (см.: [15, с. 127–149]).

Вряд ли в наше время можно согласиться с мнением Вл. Протопопова о том, что «Три русские песни для оркестра и хора» «не раскрывают достаточно полно и широко русский мелос; гармонический язык несколько суховат, преобладают диссонантные звучания, оркестровые краски блеклые» [9, с. 131].

Эти произведения, задуманные еще в России, но созданные за рубежом, и исполнены были в одном концерте: «Три русские песни» для оркестра и хора ор. 41, посвященные Л. Стоковскому, и Четвертый концерт (солист — автор) прозвучали 18 марта 1927 года в исполнении Филадельфийского оркестра при участии хора мендельсоновского клуба в Филадельфии под управлением Л. Стоковского. Перед премьерой дирижер писал композитору: «Для меня это два самых чудесных Ваших творения, и я очень горжусь тем, что участвую в их исполнении и что мне посвящены «Русские песни», в которых так много столь восхищающего меня прекрасного, древнего поэтического духа России» [7, с. 129].

В Клерфонтене (под Парижем), летом 1931 года, Рахманинов создал последнее крупное произведение для фортепиано соло — Вариации ор. 42, которые часто называют «**Вариации на темы Корелли**» (они во многом предвосхитили «Рапсодию на тему Паганини»). Вариации были посвящены Ф. Крейслеру, который сделал популярнейшую обработку (свободную редакцию) вариаций Арканджело Корелли под названием «La Folia». Тему С. Рахманинов заимствовал из Двенадцатой скрипичной сонаты итальянского композитора (1653–1713), которая, в свою очередь, представляла собой производные вариации на старинный испано-португальский напев «Фолии» (в переводе с португальского — «безумное веселье»).

Только после первых рецензий на исполнение Вариаций ор. 42 Рахманинов узнал от И. Яссера, что взятая им тема не принадлежит самому А. Корелли, который также заимствовал ее из народного португальско-испанского танцевального напева, очень распространенного в странах Западной Европы, особенно с конца XVII века [17]. Прочитав об этом статью И. Яссера, С. Рахманинов пригласил его к себе и заинтересованно расспросил о Фолии, а также и о *Dies irae*.

Как известно, напев Фолии широко использовался многими композиторами как до, так и после А. Корелли: это Ф. Куперен, А. Вивальди, И. С. Бах (в «Крестьянской кантате»), Д. Перголези, Ф. Э. Бах, А. Гретри, Л. Керубини, А. Алябьев, Ф. Лист («Испанская рапсодия») и многие другие.

Строгая, ритмически размеренная мелодия в духе мрачного средневекового танца-шествья сарабанды, была разработана С. Рахманиновым в ряде вариаций. Все они контрастные по жанру, характеру и настроению. Эта заимствованная тема (Фолия) удивительно органично и естественно влилась в мир музыки позднего С. Рахманинова, в ее «суровый и трагически-возвышенный образный строй» [7, с. 131].

Написанные незадолго до «Рапсодии на тему Паганини», «Вариации на тему Корелли» (Вариации ор. 42) своими общими контурами намечают последующий симфонический цикл. Как «Рапсодия на тему Паганини», так и «Вариации на тему Корелли» созданы:

- в вариационной форме;
- в сходной структуре (3-частная форма, каденционный эпизод в средней части);
- с уклоном в сторону «графичности» изложения;
- темы взяты из скрипичной литературы.

Таким образом, «Вариации на тему Корелли» составляют «эскиз» (более скромный по форме и виртуозности) «Рапсодии на тему Паганини» [16, с. 98].

Плодотворный творческий период зарубежной жизни, возвращение С. Рахманинова к сочинению, был в определенной степени связан с приобретением летом 1930 года участка земли в Швейцарии, на берегу Фирвальдштетского озера, и устройством там своего «русского» дома, где семья обосновалась летом 1934 года — «Сенар» (начальные слоги от имен Сергей и Наталия, с прибавлением первой буквы фамилии).

В этом доме возродилось салонное музицирование, звучала сольная и ансамблевая музыка; собирались великие представители творческой России, оказавшиеся за границей. Почувствовав себя в Сенаре как дома, композитор вновь вернулся к творческой деятельности. Здесь и была создана «Рапсодия на тему Паганини» — «подлинно новый и уже заключительный этап в развитии Рахманиновым концертно-симфонической музыки...» [1, с. 89–90].

«**Рапсодия на тему Паганини**» — ля минор, ор. 43 (1934), последнее сочинение С. Рахманинова для фортепиано в сопровождении оркестра, — одно из лучших, «типичных» [5, с. 269] и наиболее популярных произведений композитора, созданных за рубежом. Рахманиновская «Рапсодия на тему Паганини» написана в очень короткий срок, за полтора месяца. «Быстрота и легкость, с которой Сергей Васильевич сочинил и инструментовал эту вещь... ее свежесть и вдох-

новенность показывают, как крепок и здоров был творческий дух в композиторе, достигшем шестидесяти одного года», — пишет в своих воспоминаниях С. А. Сатина [12, с. 87–88].

«Рапсодия на тему Паганини» — одно из самых вдохновенных произведений Рахманинова, требующее от исполнителя максимально точной передачи авторского замысла. Эмоциональный строй ее — сдержанный и строгий, чувства — уравновешенные. Здесь почти нет прежней романтической непосредственности и «дерзновенного душевного порыва», но нет и скованности чувств, ощущаемой в Четвертом концерте [5, с. 269]; нет и «того лирического «половодья чувств», которым пленяют второй и третий концерты» [16, с. 113].

Возвращаясь к произведениям, сочиненным в заграничный период жизни С. Рахманинова, отметим, что за вариационными циклами (на темы Корелли и Паганини) последовала **Третья симфония**, также написанная в Сенаре и создаваемая в два приема — лето 1935 и июнь 1936. Это поистине классическое произведение по глубокой содержательности музыки, образности языка и мастерству отделки. Тут впервые за многие годы С. Рахманинов возвращается к собственно симфонической форме и создает концепцию, вскрывающую его глубочайшие связи с русской музыкой, с ее историей — от древних знаменных распевов и протяжных русских песен, колокольных звонов, от великого наследия классиков — М. Мусоргского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова — вплоть до музыки его времен.

Кратко остановимся на симфонии, т. к. она — типичный образец органичного развития сочинения драматического типа, чем и близка «Рапсодии на тему Паганини». Национально-эпическая образность и типично рахманиновская страстная лирика сочетаются в симфонии с вторжением «злого» начала, развитие которого создает «конфликтные узлы», превращая образы России и Художника в участников развертывающейся симфонической драмы. Через все части симфонии проходит мелодия древнего склада с обычной для композитора глубокой трансформацией, которая передает «глубокую убежденность и сосредоточенность души человеческой» [9, с. 142].

В первой части симфонии звучат песенные темы, близкие заунывным протяжным песням или свадебным напевам; в медленной второй части встречается та же мелодия распева. В острых драматических кульминациях тема вступительного запева симфонии полностью меняет облик, будто олицетворяя неотвратимость фатума. Симфония носит эпико-повествовательный характер, центральным



и господствующим в ней выступает образ Родины (см.: [14, с. 103–118]). Параллельный субъективно-лирический план произведения связан с образом автора, с его размышлениями о России. Лирическое отступление выражено замечательной мелодией солирующей скрипки в обрамлении второй части (вспомним, как старательно композитор инструментально и темброво преобразовывал скрипичные темы в предыдущих произведениях вариационной формы).

Последним произведением Рахманинова были «Симфонические танцы» ор. 45, где также многое указывает на связь с русским стилем. Таким образом, почти все произведения Рахманинова, оконченные за рубежом или созданные там, органично связаны с Россией, с русской народной песенностью.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : в 3 ч. / А. Д. Алексеев. — М. : Музыка, 1982. — Ч. 3. — 286 с.
2. Асафьев Б. В. Воспоминания о Рахманинове : в 2 т. / Б. В. Асафьев. — М. : Музыка, 1962. — Т. 1. — 357 с.
3. Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1968. — 324 с.
4. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов (1873–1943) / В. Н. Брянцева. — М. : Советский композитор, 1976. — 646 с.
5. История русской музыки: В 3 т. / Общая ред. Н. В. Туманиной. — М. : Музгиз, 1960. — Т. 3. — С. 237–292.
6. История русской музыки : в 10 т. / А. А. Баева, С. Г. Зверева, Ю. В. Келдыш, Т. Н. Левая, Н. П. Рахманова, А. М. Соколова, М. Е. Тараканов. — М. : Музыка, 1997. — Т. 10 А. 1890–1917. — 542 с.
7. Кандинский А. Сергей Васильевич Рахманинов. Альбом / [составитель Е. Н. Рудакова ; общ. ред., вст. статья и тексты А. Кандинского]. — М., 1988. — 192 с.
8. Музыка. — 1914. — № 177, 12 апреля. — С. 318.
9. Протопопов Вл. Позднее симфоническое творчество С. В. Рахманинова / Вл. Протопопов // С. В. Рахманинов : Сборник статей и материалов / под ред. Т. Э. Цытович ; Труды государственного центрального музея музыкальной культуры. — М. ; Л. : Музгиз, 1947. — Т. 1. — С. 130–154.
10. Птица К. Три русские песни / К. Птица // Искусство хорового пения. — М., 1963. — 117 с.
11. Рахманинов С. В. Письма / С. В. Рахманинов ; [ред., вст. статья, коммент. З. А. Апетянц]. — М. : Музгиз, 1955. — 603 с.
12. Сатина С. А. Записка о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове : в 2 т. / состав., ред., коммент. и предисл. З. Апетянц. — Изд. 4-е, доп. — М. : Музыка, 1974. — Т. 1. — С. 11–116.

13. Скафтымова Л. А. Вокально-симфоническое творчество С. В. Рахманинова : Учебное пособие по курсу истории и теории музыки / Скафтымова Л. А. — Ленинград : Издательство ЛОЛГК, 1990. — 88 с.
14. Соколова О. И. Симфонические произведения Рахманинова / О. И. Соколова. — М. : Музгиз, 1957. — 135 с.
15. Соколова О. И. Хоровые и вокально-симфонические произведения Рахманинова / О. И. Соколова. — М. : Музгиз, 1963. — 150 с.
16. Соловцов А. А. С. В. Рахманинов. Жизнь и творчество / А. А. Соловцов. — Изд. 2-е, доп. — М. ; Л : Музгиз, 1969. — 175 с.
17. Яссер И. С. Мое общение с Рахманиновым / И. С. Яссер // Воспоминания о Рахманинове / Состав., ред., коммент. и предисл. З. Апетянц. — Изд. 4-е, доп. — М. : Музыка, 1974. — Т. 1. — С. 362–383.

*Лу Юйцзюнь. Особливості зарубіжного періоду творчості С. Рахманінова.*

В статті розглядається і характеризується зарубіжний період творчості Сергія Рахманінова. Доводиться, що всі твори, як завершені за кордоном, так і написані там, пронизані своєрідною ностальгією за Росією, що виражена у використанні російського фольклорного народно-пісенного матеріалу, а також цитатністю і варіаційністю.

Ключові слова: ностальгія, цитатність, варіаційність.

*Lou Yuytzyun. Features of foreign period S. Rahmanynov creativity.* The article is from overseas and is characterized of Sergei Rachmaninoff. Proved by all works as completing abroad, and written there, filled with a kind of immersed in nostalgia for Russia, which is expressed in the use of Russian folk-song material, as well as quotations and variety.

Keywords: nostalgia, quotations, variety.

