

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ (ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ, МУЗЕЕВЕДЕНИЕ И ДР.)

Мищенко Михаил Юрьевич

профессор, доцент

ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная

консерватория имени М.И. Глинки»

г. Новосибирск, Новосибирская область

ТРЕТИЙ ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ СЕРГЕЯ ВАСИЛЬЕВИЧА РАХМАНИНОВА: АСПЕКТЫ АВТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Аннотация: статья посвящена проблеме авторской интерпретации С.В. Рахманиновым своего Третьего концерта для фортепиано с оркестром. Исследование специфических качеств Рахманинова – исполнителя собственной фортепианной музыки – осуществляется путем сравнительного анализа исторической записи концерта и его нотного текста. В результате автор статьи приходит к выводу об исключительно творческом, интерпретационном, свободном осмыслении композитором своего сочинения.

Ключевые слова: Рахманинов, фортепианный концерт, музыкальное исполнительство, интерпретация.

Стиль и традиция исполнения фортепианных концертов Сергей Васильевича Рахманинова опираются на самый надежный источник – авторскую интерпретацию, носившую творческий, следовательно, несколько подвижный характер. Каждое исполнение Рахманиновым своей музыки становилось ее новым воплощением, что отмечал композитор, например, в письме от 19 декабря 1929 года, адресованном Э.К. Метнеру: «Я эстрадный человек, т.е. люблю эстраду и, в противоположность многим артистам, не вяну от эстрады, а крепну и способен от одного только звука рояля на новые, неожиданные для себя самого выдумки и открытия» [1, с. 28].

Анализ авторской интерпретации Рахманиновым его сочинений, в частности, Третьего концерта для фортепиано с оркестром (ре минор, оп. 30, 1909), находящегося в центре нашего внимания, связан с тем известным обстоятельством, что композитор оставил две версии собственного прочтения многих произведений, – в графическом изображении и в непосредственном исполнении. При этом следует принять во внимание, что Рахманинов ясно выразил признание невозможности абсолютного выражения авторского замысла: «Как пианист я подхожу к ней [собственной музыке. – М.М.] изнутри, понимая ее глубже, чем ее сможет понять любой другой исполнитель. Ведь чужие сочинения всегда изучаешь как нечто новое, находящееся вне тебя. Никогда нельзя быть уверенным, что своим исполнением правильно осуществляешь замысел другого композитора. Я убедился, разучивая свои произведения с другими пианистами, что для композитора может оказаться весьма затруднительным раскрыть свое понимание сочинения, объяснить исполнителю, как должна быть сыграна пьеса» [5, с. 128].

В авторской записи концерта имеются купюры во всех частях концерта. Представляется вероятным, что эти купюры были сделаны намеренно, как своеобразная форма редакции сочинения, поскольку Рахманинов неоднократно тщательно перерабатывал свои композиции, созданные как в ранние, так и в зрелые годы. Необходимо учесть также весомое мнение, согласно которому «купюры вызваны техническими особенностями грамзаписи тех лет, невозможностью точно и полностью распределить большое произведение между сторонами пластинки» [4, с. 84].

Исполнение Рахманиновым Третьего концерта совместно с Филадельфийским симфоническим оркестром под руководством Юджина Орманди (запись 4 декабря 1939 года и 24 февраля 1940 года) дает возможность проследить некоторые профессиональные качества великого пианиста. Разумеется, детали трактовки, зафиксированные в записи, менялись и варьировались Рахманиновым в концертных выступлениях, однако в данной авторской интерпретации проявляются отдельные типичные черты.

Прежде всего, обращает на себя внимание продуманность драматургического плана: стремясь выявить основные идеи произведения, его отдельных частей, Рахманинов осознанно избегает излишней детализации. Так, сопоставление характера движения в первых тактах темы главной партии и каденции приводит к выводу о том, что в ритмическом отношении эти разделы формы находятся в строгом соответствии. Другим чрезвычайно важным качеством рахманиновского пианизма является содержательная и выразительная интенсивность высказывания в условиях стабильного темпа и в опоре на принцип фортепианного «пения», – принцип, определивший, в частности, характер темы главной партии: «Я хотел «спеть» мелодию на ф[орте]п[иано], как ее поют певцы, – и найти подходящее, вернее, не заглушающее это «пение» оркестровое сопровождение» (из письма к И.С. Яссеру от 30 апреля 1935 года [2, с. 445]). Выявляя образную контрастность компонентов побочной партии, Рахманинов, удерживает их темповое единство и общий динамический рельеф фраз (на «diminuendo»).

В грандиозной разработке особенно выделяется раздел «Più vivo» метроритмической разноплановостью и разнообразием акцентуации, вплоть до фактического изменения ритмики в «Allegro» – восьмые и шестнадцатые вместо триолей. Отметим при этом, что в исполнении Рахманинова предельная свобода ритмического дыхания никогда не приводит к дробности, разорванности музыкальной мысли. Целостность художественного образа сохраняется, благодаря исключительно гибкому вокальному донесению мелодии и естественности смены ритмических нюансов.

Вторая часть – «Интермеццо» – является исключительным случаем жанрового обозначения Рахманиновым средней части концерта. Вопреки наименованию, музыка средней части глубиной и значительностью замысла перерастает жанровые характеристики и, будучи связанной с крайними частями тематическим родством, имеет самостоятельное содержательное значение.

В сольном исполнении темы вариаций Рахманинов играет ее полнокровным звуком, одновременно выделяя красочные подголоски, словно окутывающие ме-

лодию, рельефно подчеркивающие и усиливающие ее выразительность. Композитор стремится дифференцировать фактуру и нередко исполняет подголоски приемом «*arreggiato*», когда мелодия несколько отстает от других голосов, хотя в тексте обозначение «*arreggiato*» поставлено лишь единожды. Обнаруживается также ритмическое несовпадение звуков мелодии с басом, подголосков с мелодией и басом на соответствующих долях тактов, то есть своего рода ритмическое «*rubato*».

В финале стремление Рахманинова к выявлению основной идеи особенно последовательно, тесно связывая различные по материалу и строению фрагменты. При постоянной тенденции к уплотнению и объединению формы, в ряде случаев он разграничивает разделы темпами. Такова, например, трактовка побочной партии, начало которой резко замедлено.

В исполнении Третьего фортепианного концерта полно проявились характерные черты совокупного композиторского и исполнительского «почерка» Рахманинова, а его исполнительский дар обогатил содержание музыкальных образов, создав художественный феномен, о котором позднее следующим образом высказался Вильгельм Фуртвенглер: «Великие музыкальные шедевры в гораздо большей мере, чем принято считать, повинуются закону импровизации» [6, с. 175].

Список литературы

1. Апетян З [Вступительная статья] // С.В. Рахманинов. Литературное наследие: в 3 т. – М.: Советский композитор, 1978. – Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. – С. 7–38.
2. Воспоминания о Рахманинове / сост, ред., прим. и предисл. З. Апетян. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – Т. 2. – 540 с.
3. Гун Вэй. О некоторых особенностях Третьего фортепианного концерта С. Рахманинова / Гун Вэй // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2007. – Вып. 33, т. 12. – С. 75–78.

4. Носов В. Третий концерт С.В. Рахманинова (анализ авторского исполнения в классе проф. С.Е. Фейнберга) / В. Носов // Вопросы фортепианного исполнительства. – М.: Музыка, 1973. – Вып. 3. – С. 84–120.

5. Рахманинов С. Композитор как интерпретатор / С. Рахманинов // С.В. Рахманинов. Литературное наследие: в 3 т. – М.: Советский композитор, 1978. – Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. – С. 128–131.

6. Фуртвенглер В. Из литературного наследия: статьи, беседы, из записных книжек / В. Фуртвенглер // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М.: Музыка, 1966. – Вып. 2. – С. 175–186.