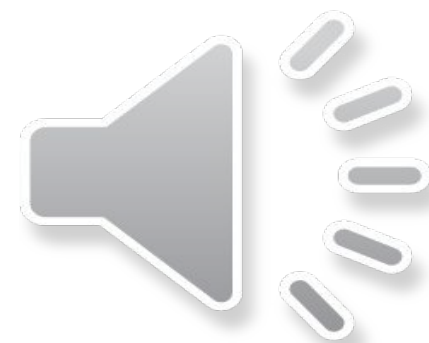


С.В.Рахманинов
Концерт для
фортепиано с
оркестром №2

Коваль Ольга, 4 курс МДО ИИИ МПГУ факультет
музыкального искусства

Ссылки:

https://primanota.ru/arch/scores/01772607_rahmaninov_-_kontsert_2_dlya_fortepiano_s_orkestrom_d_o_minor_i_chast.pdf





Концерт в жизни эпохи и композитора

Второй концерт для фортепиано с оркестром до минор, ор. 18, был написан С.В. Рахманиновым в 1900 году и впервые полностью исполнен в Москве автором в 1901 году с оркестром под управлением А. Зилоти. Концерт посвящен врачу Николаю Далю, который помог композитору преодолеть период депрессии после провала Первой симфонии. Второй концерт стал началом нового периода в творчестве Рахманинова.



- В XX век Рахманинов вступал вполне сложившимся художником, с неповторимо своеобразным творческим обликом и выработанной манерой письма. После преодоления трудного кризисного периода, связанного с поиском своего творческого пути, композитор выступает уже как творец, имеющий свой собственный стиль
- Концерт этот занял особое место в творчестве Рахманинова, став едва ли не самым популярным его сочинением не только благодаря высокому художественному благородству, красоте и выразительности тем, законченности общей концепции, но и потому, что композитор необычайно ярко сумел воплотить в нем то настроение радостного возбуждения, подъема, ожидания чего-то нового, которым охвачены были широкие круги русского общества на пороге наступающего столетия.
- Именно к этому времени относится известная крылатая фраза Горького из письма Чехову: «Право же — настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше, красивее». Горький призывал не к уходу от реальной жизни в область красивого вымысла и не к затушевыванию отрицательных сторон существующей действительности, а к тому, чтобы пробуждать в людях жажду лучшего будущего и укреплять у них веру в его возможность и достижимость, в свою собственную силу и достоинство.

Идея, тема и характер произведения

Лейтмотивом многих литературных произведений становится горьковское «Человек — это звучит гордо». **Тема роста человеческой личности,** преодоления всех внешних и внутренних препятствий, мешающих ее полному раскрытию и самоутверждению, лежит и в основе наиболее выдающихся образцов русской музыки той же поры (например, симфония c-moll Танеева, сонаты и симфонии Скрябина). **Во Втором фортепианном концерте Рахманинова она выражена** с особой лирической непосредственностью, теплотой и поэтической озаренностью чувства. При наличии ярких драматических контрастов и столкновения противоборствующих начал, музыка концерта носит в целом светлый, гармонически ясный характер. Его основным мотивом является воспевание красоты и радости жизни, уввощенное во множестве выразительных оттенков и градаций от тихого созерцания до восторженного, ликующего пафоса.

Во Втором фортепианном концерте Рахманиновым впервые был найден подлинный органический синтез различных принципов мелодического развития, взаимодействием и взаимопроникновением которых определяется своеобразие его мелодики. В литературе неоднократно указывалось на особый характерный сплав в мелодическом стиле Рахманинова принципов лирически напряженной мелодики Чайковского с методами вариантно-попевочного развития, в большей степени свойственными композиторам петербургской школы, в частности Римскому-Корсакову. Рахманинов отразил в этом отношении исторически закономерный процесс сближения двух основных тенденций русской музыки второй половины XIX века, но если у композиторов меньшего масштаба дарования этот процесс получил эклектическое выражение, то Рахманинов благодаря своему исключительному мелодическому дару сумел достигнуть органического сочетания различных типов русской мелодики.). В раннем рахманиновском творчестве соединение этих элементов носило подчас несколько механический характер (так, в Первой симфонии иногда ощущается несоответствие приемов тематического развития, идущих от драматического симфонизма Чайковского, интонационному строю мелодики, окрашенной в эпические «кучкистские» тона). Здесь же сочетание их приводит к новому стилистическому качеству.

Характер произведени я

От народной песни идут такие качества рахманиновской мелодики, как широта и плавность дыхания, преобладание диатоничности, ритмическая ровность и размеренность, большая роль поступенного движения и т. д. Вместе с тем мелодии Рахманинова носят, как правило, лирически обобщенный характер и редко обнаруживают в своем строении непосредственное сходство с определенными жанрами народно-песенного творчества.

Приемы секвентного развития обычно (хотя не исключительно) используются композитором в продолжающих построениях, тогда как в основном изложении темы он чаще прибегает к плавному, постепенному развертыванию мелодической линии, как бы вырастающей из первоначального небольшого зерна (наиболее яркий образец — тема главной партии в первой части Второго концерта). Особенно характерны в своей неповторимо индивидуальной поэтической прелести и обаянии медлительно развертывающиеся, текучие лирические мелодии узкого диапазона с неизменным возвращением к одному опорному звуку.

Характер произведени я

Казалось бы, в них не происходит никаких «событий». Но при внешней неподвижности и однообразии рисунка накапливается скрытое эмоциональное напряжение, с тем большей силой прорывающееся в одной кульминационной фразе или даже одной ярко экспрессивной, «открытой» по выражению интонации. Не менее своеобразен и другой тип, в котором наиболее выразительный оборот находится в самом начале, а затем мелодия словно застывает на одном уровне или медленно, уступчатым, колышущимся движением опускается к исходной точке

Гармонические средства, которыми пользуется Рахманинов, в общем не выходят за пределы норм позднеромантического стиля: основой его гармонии остается развитая мажоро-минорная тональная система с широким применением альтераций, внутритональных отклонений и т. д. Но характер использования этих средств у него своеобразен, что позволяет говорить если не о совершенно оригинальной «гармонии Рахманинова» (подобно, например, гармонии Скрябина), то об особой, индивидуальной манере его гармонического письма.

Посвящается Н. Далю
КОНЦЕРТ № 2

С. РАХМАНИНОВ Соч. 18
 (1873—1943)

Переложение для двух фортепиано

I

Moderato (♩=66) *rit.*

Piano I (Фортепиано) *pp* *poco a poco cresc.*

Piano II (Оркестр) *rit.*

a tempo
con passione
ff

a tempo

1

ff *con passione*

В этой сфере рахманиновского творчества можно наблюдать эволюцию, аналогичную той, которая происходит в его мелодике. Гармония становится у Рахманинова более плавной, спокойной и, если можно так выразиться, певучей. Он отказывается от преднамеренных колористических эффектов и специфических по выразительности оборотов, которые играют подчас значительную роль в ранних его произведениях. Так, во Втором фортепианном концерте мы почти не встретим так называемый «мнимый» септаккорд, в котором современники усматривали едва ли не самый типичный признак гармонии молодого Рахманинова. Лишь изредка он мелькает в фигурациях, а в открытом виде применяется только один раз, в заключительном построении медленной части (такт 8 от конца), причем в мажорном варианте, придающем ему скорее томно-мечтательный, чем элегически-скорбный характер.

Характер произведени я

Как в мелодике Рахманинова, так и в его гармонии богатство и тонкость оттенков выразительности совмещаются с постоянством основного характера. Это проявляется, в частности, в ярко выраженной склонности композитора к длительному пребыванию в одной тональности. Модуляции осуществляются им обычно очень мягко и постепенно, он как бы неторопливо наслаивает широкие гармонические пласты один на другой, избегая неожиданного сопоставления далеких тональностей. Характерна тенденция к взаимопроникновению мажора и минора, особенно «омиоривание» мажора, достигаемое как посредством понижающих альтераций (например, столь излюбленный композитором гармонический мажор), так и путем внутритональных отклонений. При этом в качестве носителя активного, мужественно-волевого начала чаще выступает минор, в лирических же эпизодах Рахманинов предпочитает «смягченный» мажор, окрашенный отдельными элементами минорности.

Характер произведени я

Своеобразие гармонического языка Рахманинова связано и с его аккордикой. Широкое использование септаккордов и нонаккордов (преимущественно с малой септимой в основании), часто обильно уснащенных задержаниями, хотя и не колеблет ясно слышимой тональной основы, но повышает удельный вес неустойчивых элементов. Любимые Рахманиновым цепочки аккордов доминантового звучания отдалают наступление конечного устоя и временами придают гармонии колорит зыбкой текучести. Наряду с этим целые большие построения охватываются иногда тоническим органическим пунктом, и функциональная основа их остается по существу неизменной, расцвечиваясь лишь короткими, эпизодическими отклонениями. Таким образом достигается разнообразие оттенков, тонкая выразительная и красочная нюансировка при выдержанности основного тона.

Пассажная фигурация не имеет у Рахманинова чисто внешнего, украшающего значения. Столь любимые им раскидистые, волнообразные пассажи с постоянными «приливами» и «отливами» динамики составляют непрерывно движущийся текучий фон, на котором рельефно выделяется поющий мелодический голос (позволительно напомнить в этой связи асафьевский образ парящего полета птицы над водной поверхностью). Это движение может быть бурным и стремительным или тихо струящимся, но оно обычно не прекращается ни на один момент и сохраняет свою форму на протяжении больших отрезков музыкального развития или даже целого произведения, не очень большого по размеру.

В основе рахманиновских пассажей часто лежат разложенные аккорды с добавлением проходящих и вспомогательных звуков, и рисунок их представляет собой как бы «текучую гармонию». В то же время для Рахманинова характерен и тип фигурации, возникающей из «расщепления» основной мелодии, когда сопровождающие голоса образуют систему подголосков, сплетающихся в одно полифоническое целое (впрочем, четкая дифференциация этих двух типов фактуры не всегда представляется возможной, так как и в пассажах, построенных на гармонической основе, часто возникают «скрытые» мелодические голоса, полифонизирующие музыкальную ткань).

Об особенностях оркестровки Рахманинова нельзя в полной мере судить по такому произведению, как фортепианный концерт, где оркестр поставлен в специфические условия. Но сопоставляя инструментовку Второго концерта с оркестровым стилем других рахманиновских сочинений 1900-х годов, мы находим в них много общего. Краски его оркестра сочны и теплы, но лишены яркого блеска, порой они кажутся даже несколько приглушенно матовыми. Очень редко выступает tutti в полном составе. «Тяжелая медь» (тромбоны, туба) приберегается композитором для кульминационных моментов. Преобладает звучание струнных и деревянных, причем по преимуществу не в «чистом» виде, а в различных сочетаниях, дающих смешанные тембры. Рахманинов, как правило, избегает резких контрастов оркестровой звучности, стремясь к связности фактуры, мягкости и постепенности переходов. Этому способствует и плавность голосоведения, высокая степень мелодизации отдельных оркестровых голосов (Г. И. Благодатов, характеризуя оркестр Рахманинова как «поющий» оркестр, удачно подмечает, что даже выдержанные аккорды благодаря особенностям их изложения напоминают у него часто звучание хора.).

По общему своему характеру Второй фортепианный концерт Рахманинова приближается к типу симфонизированной лирической поэмы. Элемент «концертности» в собственном смысле слова, как соревнование солиста с оркестром, в нем почти отсутствует. Только изредка во второй и третьей частях встречаются у фортепиано самостоятельные сольные эпизоды, которые могут быть восприняты как своего рода «виртуозное отступление». Преобладанию мягких, лирических тонов в его музыке отвечает сжатость формы и сдержанность звучания.

Форма и споры вокруг неё

Современников иногда даже смущало это нарушение сложившихся канонов концертного стиля. Кашкин, указывая на то, что Рахманинов «совсем отступает от типа виртуозного концерта, и фортепиано у него не является господствующим инструментом, а лишь первым среди равных», сомневался, следует ли отнести эти особенности произведения «к его достоинствам или недостаткам». Отзвуки разногласий и споров по этому поводу, имевших место среди близкого композитору круга музыкантов, мы находим в дневниковой записи Танеева, сделанной 26 октября 1901 года, после репетиции симфонического собрания Филармонического общества, в котором Рахманиновым был впервые исполнен его Второй концерт: «Рахманинова концерт с каждым разом мне больше и больше нравится. Разве можно придирается к тому, что фортепиано почти не играет без оркестра».

Структура

В структуре Второго фортепианного концерта Рахманиновым найден своеобразный синтез формы классического трехчастного цикла и романтически-поэтного принципа непрерывного развития, базирующегося на единстве основных интонационно-тематических элементов. Внешне эта связность и непрерывность развития подчеркнута наличием модулирующих построений в начале второй и третьей частей, подготавливающих наступление новой тональности. Так же плавно и постепенно подготавливаются переходы от одного тематического раздела к другому внутри отдельных частей.

Тематические связи между частями достигаются не посредством вариационного преобразования одной темы, главенствующей на протяжении всего произведения и сохраняющей при всех своих видоизменениях постоянство основного рисунка, а путем тонко разработанной и гораздо труднее уловимой на первый взгляд системы интонационных переключек и соответствий, благодаря которым иногда оказываются близкими и родственными тематические построения, не имеющие между собой прямого сходства и подобия. Объединяющим моментом может быть какой-нибудь подчеркнуто экспрессивный мотив, интонация или характерный интервал, входящий в состав различных по своему строению тем. Той же цели способствуют и тембровые переключки, фактурное сходство отдаленных по времени эпизодов, наконец, полифоническое объединение первоначально противопоставленных друг другу тематических элементов

Все это служит выражением синтетичности рахманиновского мышления, особенно ярко проявившейся именно в данном произведении, свойственного композитору стремления не столько дифференцировать контрастные образные сферы, сколько сближать их между собой и находить общее в отдельном и различествующем (*Можно провести в этом отношении известную параллель между творчеством Рахманинова и русских художников-пейзажистов конца XIX века, стремившихся к подобной же обобщенности письма и подчинению всех деталей основному господствующему тону. Левитан говорил: «Мы еще не вполне владеем умением связывать, обобщать в пейзаже землю, воду и небо; все отдельно, а вместе, в целом это не звучит». Поиски целостного, совокупного «звучания» всех элементов природы вызывались преобладанием лирического начала, чувства и настроения над собственно изобразительными задачами.*)

Первая часть концерта, Moderato, отличающаяся наибольшим богатством и разнообразием образного содержания, является основополагающей в цикле. Она содержит в себе истоки всего дальнейшего музыкального развития. Сохраняя в этой части стройную форму классического сонатного allegro, Рахманинов очень индивидуально, новаторски трактует соотношение ее элементов. Именно поэтому она была вначале встречена некоторыми музыкантами сдержанно и даже неодобрительно. Особенно упорной, длительной работы потребовала она и от *(По свидетельству Гольденвейзера, большинство музыкантов, присутствовавших при первом исполнении концерта у него на квартире, «по отношению к первой части концерта особых восторгов не проявило. Она показалась уступающей второй и третьей частям концерта».)* композитора. Трудность и новизна поставленных им перед собой в этой части задач явились причиной того, что она была завершена позже двух последующих частей (О длительных поисках композитором соответствующей формы воплощения своего замысла в первой части концерта свидетельствуют и сохранившиеся ее эскизы.).

В основе первой части концерта лежат две темы, обе широко распевные, проникнутые свободой мелодического дыхания, но различные по выразительной окраске. **Первая тема** носит более суровый, мужественный, динамически устремленный характер, вторая — **лирически светлая и мечтательная.**

Внимание слушателя сразу приковывает краткое вступительное построение у фортепиано, основанное на мерной последовательности аккордов субдоминантовой функции с гулкими «колокольными» ударами басового звука. Неуклонное нарастание звучности, приводящее от pianissimo к мощному fortissimo, создает эффект постепенного приближения образа. Завершается это построение повелительно звучащим четырехзвучным мотивом в двойном октавном удвоении, словно вызывающим к жизни скованные силы (этот мотив будет играть значительную роль в дальнейшем развитии):

47 Moderato

pp *poco a poco* *cresc.*

rit. *a tempo con passione* *ff*

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 47-50) shows a piano accompaniment with a dynamic crescendo from *pp* to *ff*. The tempo is marked *Moderato* and *rit.* (ritardando) for the first part, then *a tempo con passione* for the second part. The second system (measures 51-54) features a four-note motif in both hands, marked *ff* and *V* (forte), with a slur over the notes.

Тема главной партии, которая звучит в оркестре на фоне бурлящих как морской прибой пассажей фортепиано, является одним из замечательнейших образцов гениального мелодического дара Рахманинова. Широко протяженная мелодия фортепиано с неуклонной последовательностью развертывается из простейшей секундовой интонации. С усилием отталкиваясь от тонического устоя, она «завоевывает» сначала нижнюю кварту, а затем верхнюю терцию, очерчивая, таким образом, звукоряд, типичный для многих русских народных песен. Замкнутый мелодический «амбитус» и мерная ритмическая поступь темы, подчеркиваемая тяжелыми ударами басов у фортепиано на сильных долях такта, придают ей сурово сдержанный, волевой характер. И вместе с тем она звучит лирично благодаря своей напевности и мягкости тембрового колорита (унисон кларнета, скрипок *sul G* и альты). Во втором предложении темы выделяется широкий мелодический ход на малую сексту вверх (*c — as*), вносящий элемент напряженной патетики:

48 [Moderato]

The image shows a musical score for two staves. The first staff is marked *ff con passione* and the second *ff* with a *dim.* marking at the end. The music is in a key with two flats and a common time signature. The score consists of two staves of music, each with a treble clef and a key signature of two flats. The first staff begins with a *ff con passione* marking. The second staff begins with a *ff* marking and ends with a *dim.* marking. The music features a wide melodic range and a strong rhythmic pulse.

Вслед за основным построением главной партии, изложенным в виде законченного шестнадцатитактового периода, идет большой раздел «продолжающего» характера, который превышает длительность первого более чем вдвое (Краткость основного построения главной партии и широко развитые масштабы второго, переходного по значению построения, вероятно, были причиной возникавшего у Рахманинова опасения в том, что главная партия может быть воспринята при слушании как вступление. Опасение это, впрочем, не имело под собой достаточных оснований. Первая тема концерта настолько рельефна, индивидуальна по характеру, что ее значение как главного, ведущего музыкального образа трудно не ощутить с самого начала.). Здесь сохраняется тот же тип фактуры, ритмическое движение, соотношение партии фортепиано и оркестра, но выразительная окраска музыки меняется. На основе свободного сочетания и переосмысления отдельных интонационных элементов темы композитор создает новую, более светлую по выражению фразу, которую он развивает секвенционно, постепенно нарастающими волнами. В целом линия мелодического развития описывает широкую дугу с кульминацией на двойной доминанте, смягчается и просветляется гармоническое звучание, подготавливая сферу побочной партии. В конце этого построения фортепиано перехватывает у струнных ведущую мелодическую роль и создает восьмитактовое «послесловие» к главной партии.

Связующая партия (*un poco più mosso*) основана на легких, воздушных пассажах, в которых словно растворяются и исчезают ясные мелодические очертания первой темы. Это ровное спокойное движение неожиданно прерывается энергичной аккордовой фразой, основанной на упорном, ритмически видоизмененном повторении начального секундного мотива главной партии:



Это один из тех «сдерживающих окриков» управляющего музыкальным развитием сурового и властного рахманиновского ритма, о которых писал Асафьев. Приведенная фраза ясно и отчетливо «засекает» границу между двумя основными тематическими разделами экспозиции.

Вторая тема, в которой сконцентрированы и обобщены наиболее типические черты светлой, поэтической рахманиновской лирики, по-своему не менее примечательна, чем первая. Легко и стремительно взлетая на октаву, мелодия в первых двух тактах охватывает весь свой диапазон и в дальнейшем плавно парит в очерченном пространстве, чередуя медленное, уступчато нисходящее движение с небольшими, короткими подъемами:

50 [Moderato]

p

rit. *a tempo*

dim.

Если в главной партии ведущая мелодическая роль принадлежала оркестру, то здесь вначале звучит фортепиано solo, без всякого сопровождения, в дальнейшем же оркестр создает мягкую гармоническую поддержку или ведет выразительный «диалог» с солирующим инструментом, имитируя отдельные его фразы.

По форме побочная партия представляет законченное построение из двух периодов. В первом периоде второе предложение модулирует в g-moll, после чего дано еще десятитактовое дополнение, в котором вычленяется выразительная амфибрахическая интонация из второго такта темы. Построенный на ней ряд хроматических секвенций приводит к лирической кульминации в тональности E-dur (Это краткое отклонение служит предвестником тональности второй части. На протяжении первой части E-dur появляется только однажды.). Второе построение побочной партии, в котором изложение темы динамизировано и более насыщено по звучанию, устойчиво утверждает ее основную тональную сферу.

Заканчивает экспозицию Рахманинов не обычным в концертах блестящим и бравурным заключением, а легкими, «рассыпающимися» по клавиатуре пассажами фортепиано с постепенно угасающей в низком регистре звучностью. На этом прозрачном фоне в оркестре слышатся мягкие, словно приглушенные отзвуки начальной интонации главной партии, а затем грозно звучит у меди (при паузировании фортепиано и остальных инструментов оркестра) краткая, резко ритмически очерченная фраза, в которой нетрудно найти сходство с отмеченным выше «императивным» мотивом вступления (В несколько расширенном и измененном виде эта же фраза глухо звучит в последних двух тактах экспозиции у струнных басов *pizzicato*.):



В конструктивном отношении эта фраза выполняет функцию, аналогичную повелительно звучащему аккордовому построению связующей партии. Она вызывает новую волну встревоженных пассажей у фортепиано, сопровождаемую острыми, отрывистыми аккордами деревянных духовых инструментов со «стучащим» ритмом, напоминающим приведенное построение связующей партии.

Таким образом, Рахманинов очень тонко синтезирует в заключительной партии различные тематические элементы и одновременно подготавливает наступление разработки.

Необычайно сконцентрированная, целеустремленная разработка своей сжатостью и динамизмом ярко контрастирует с широко, «раскидисто» изложенной экспозицией (По количеству тактов разработка почти вдвое короче экспозиции (84 : 156), но если учесть разницу темпов, то ее относительная длительность будет еще меньшей.). Композитор как бы стягивает здесь основной тематический материал в один тугий узел, сближая разные мотивы, контрапунктически объединяя их между собой и придавая им иной, переосмысленный характер. Линии длительного, непрерывного динамического нарастания соответствует постепенное ускорение темпа.

Общая структура разработки обладает исключительной ясностью. Она четко распадается на три раздела, которым предшествует вступительное шестнадцатитактовое построение. Но через всю разработку проходит прямая, как стрела, линия последовательных тематических преобразований и растущего динамического напряжения.

Уже во вступительном построении разработки (*Molto precedente* — темп заключительной партии, несколько ускоренный по сравнению с предыдущими разделами экспозиции) проявляется отмеченная тенденция к объединению и синтезу тематического материала. На протяжении первых четырех тактов здесь сопоставлены три различных элемента: первая фраза главной партии (кларнет, альты), ритмически измененный заключительный мотив вступления (струнные басы) и секвенционно развивающаяся фраза из «продолжающего» построения главной партии, превращаемая в стремительно восходящую фигурацию (флейта):

The image shows a musical score for measures 52 to 55, marked *Molto precedente*. The score is written for two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The treble staff begins with a *pp* dynamic marking. It features a melodic line with a long note in measure 52, followed by a sequence of notes in measures 53 and 54 that rise steadily, culminating in a rapid ascending run in measure 55. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *pp* in the treble and *p* in the bass. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

В следующем разделе (*Più vivo*, $B=76$) у фортепиано развиваются второй и третий из указанных элементов, объединяясь в одно тематическое построение по принципу вопроса и ответа. Далее идет скерцозный эпизод (*Più vivo*, $B=80$), в котором исчезают ясные очертания отдельных тематических элементов, но выделяющиеся на легком, подвижном фоне острые октавные фигурки фортепиано в высоком регистре являются отзвуком того же «стучащего» ритма, особая роль которого в этом произведении была уже отмечена. В последнем, кульминационном разделе разработки (начиная от *rosso a rosso accelerando*) на первый план выдвигается тема побочной партии, которая звучит со все нарастающей силой в оркестре, у фортепиано же возникает новая, активно устремленная маршеобразная тема, возникающая из сплава и ритмического переосмысления элементов главной партии и производных от нее построений:



Короткая восьмитактовая связка приводит к чрезвычайно ярко динамизированной репризе главной партии (Maestoso. Alia Marcia), где ее основная тема, данная в усиленном оркестровом звучании, соединяется с только что приведенным новым тематическим образованием. Первый период репризы вместе с предшествующим ему разделом разработки образует одну широкую кульминационную зону, в которой достигнута высшая степень тематической и выразительной концентрации. Последовательно подготавливая эту вершину, композитор использует разнообразные средства для того, чтобы выделить ее как можно более рельефно, включая средства фактуры и оркестровой звучности. Это единственное место в первой части концерта, где более или менее длительно звучит оркестр tutti. В других разделах «тяжелая медь» вступает лишь изредка, эпизодически и на коротких промежутках.

После достигнутой кульминации следует столь же длительная линия непрерывного, постепенного затухания. Границы между тематическими разделами репризы ступенчато и становятся слабо ощутимыми. Второе построение главной партии (в котором на этот раз ведущая роль принадлежит фортепиано) непосредственно «втекает» в побочную партию, значительно изменяющую свой облик. Тема ее мягко и приглушенно звучит у валторны solo в ритмическом увеличении на фоне чуть слышного тремоло струнных. Трепетная лирическая мелодия как бы застывает в неподвижности, лишаясь порыва и воодушевления.

Побочная партия значительно сокращена по сравнению с экспозицией и исчерпывается однократным проведением основного тематического построения (Вследствие ритмического увеличения темы восьмитактовое построение расширяется до размеров шестнадцатитакта.), непосредственно переходящего в код (цифра 14), начало которой почти не ощущается как наступление нового раздела формы. В основе коды лежит коренным образом переосмысленный «императивный» мотив вступления. Благодаря иному типу изложения и увеличению ритмических длительностей (партия фортепиано с такта 7 после цифры 14) он утрачивает свой волевой, энергичный характер и приобретает лирически-мечтательную окраску, сближаясь с темой побочной партии. В этом новом своем «обличии» мотив развивается плавно и медлительно посредством ряда восходящих секвенций (Здесь секвенция служит средством не усиления напряженности, а, наоборот, ее ослабления.), словно воспаряя вверх и наконец растворяясь в свободно разливающимся почти по всей клавиатуре арпеджированном пассаже. Завершает первую часть небольшое заключительное построение (*Meno mosso*), основанное на ровном и легком моторном движении с выразительными «всплесками» (такты 3 и 7) и стремительным нарастанием к концу, которое решительно и властно «обрубается» краткой, повелительной аккордовой репликой

Вторая часть концерта — *Adagio sostenuto* — является одним из совершеннейших образов светлой, поэтической лирики Рахманинова. Своеобразие этой части состоит уже в том, что при довольно значительной продолжительности звучания она вся построена на одной теме. Единство и выдержанность эмоционального колорита подчеркиваются оstinатностью непрерывно текучего триольного ритмического фона. Тема состоит из двух элементов. Первый четырехтакт вступительного характера (Этот четырехтакт можно рассматривать как вступление к теме. Однако он настолько тесно спаян с последующим мелодическим развитием, что становится неотъемлемым элементом самой темы и неизменно появляется при каждом ее проведении.) имеет известное сходство с началом побочной партии первой части. Но мелодия взлетает наверх не так легко и стремительно, фаза ее восхождения короче. После активного восходящего хода на кварту с последующим хроматическим повышением второго звука идет плавная нисходящая секвенция, а затем она словно застывает на одном уровне:



Многократное опевание терцового звука лада, к которому настойчиво и неизменно возвращается мелодия, создает впечатление чуть заметной зыби или плавного парения. Но под покровом кажущейся неподвижности и застылости проявляется интенсивная внутренняя жизнь. Этому способствуют, в частности, разнообразие ладовых нюансов, постоянные смены гармонической окраски при сохранении основной тональности E-dur, устойчивое ощущение которой подкрепляется длительно выдерживаемым тоническим органным пунктом. Так, очень выразительно звучит отклонение в минорную параллель в конце первого предложения, где мелодия соответственно «сползает» на терцию вниз (Тональность cis-moll «просвечивает» и раньше, способствуя известному «оминориванию» темы. Характерно в этом смысле вступительное модулирующее построение, где тональное развитие идет по направлению к cis-moll, доминанта которого непосредственно сопоставляется с тоническим трезвучием E-dur.). Во втором предложении мелодия развивается более динамично и целеустремленно. Ярко выделенный, напряженный ход на септиму вверх в предпоследнем такте окрашивает всю тему (Здесь возможна известная аналогия с мелодическим строением темы главной партии первой части, где открытый восходящий ход на сексту вносит элемент напряженной экспрессии в плавно и сдержанно развивающуюся мелодию, при различном характере обеих тем в целом.). Но эта внезапная эмоциональная вспышка сразу угасает. Последующее хроматически нисходящее движение с остановкой на терцовом звуке, служащем «мелодической осью» темы, приводит к повторному ее проведению у фортепиано:



Сдерживаемое сильное чувство открыто вырывается на простор в среднем разделе — *Un poco più mosso*.

Тихий мечтательный покой сменяется тревожным, взволнованным порывом. Композитор вычленяет из темы наиболее подвижный мелодически отрезок, развивая его секвенционно, тональный план становится неустойчивым, непрерывно модулирующим, с преобладанием минорных тональностей. Средняя часть

Adagio распадается на два раздела, соотносящиеся между собой как две последовательные волны нарастания с яркими экспрессивными кульминациями (*allargando, ff*). Постепенно ускоряется ритмическая пульсация, во втором разделе вместо плавного триольного движения восьмыми появляется оживленная фигурация в шестнадцатых нотах.

За указанными двумя разделами средней части следует еще одна короткая, но стремительная волна нарастания, приводящая к центральной, наивысшей кульминации всего *Adagio* в виде широкого, светлого и блестящего по звучанию арпеджированного пассажа протяженностью в шесть октав, основанного на трезвучии *Cis-dur*. В. А. Цуккерман дает образное определение этой кульминации, называя ее «„пиком" ... двуглавой вершины» (Автор подчеркивает значение того момента, что эта кульминация приходится на точку золотого сечения.). В восприятии слушателя она невольно сопоставляется с «тихой кульминацией» из коды первой части, построенной на аналогичном же широко разливающимся трезвучном пассаже.

Таким образом, перекидывается еще одна арка между частями. Но если там этот пассаж возникал в результате «исчерпания» лирического чувства, как некое «растворение в тишине», то здесь это момент наивысшего эмоционального подъема, бурного прорыва восторженной, ликующей эмоции.

Далее следует довольно развернутое по размеру построение типа виртуозной каденции, которое, однако, не воспринимается как нечто инородное, нарушающее логический ход развития. Бурный поток пассажей естественно вытекает из завоеванной крутой вершины и, стремительно вздымаясь вверх, словно силится еще раз ее достигнуть, а затем постепенно затихает и плавно «вливается» в репризу.

Реприза короче экспозиции (вместо двух проведений темы дано только одно), но это компенсируется заключительным построением, проникнутым таким же светлым, спокойным настроением. Ровно, неторопливо покачивающиеся аккорды на фоне волнообразных арпеджированных пассажей представляют собой замечательный образец рахманиновской «поющей» гармонии. Как выразительный прощальный вздох звучит завершающая эту часть краткая реплика фортепиано после того, как оркестр умолкает.

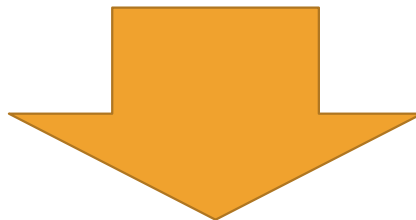
В **финале** — *Allegro scherzando* — образно-тематические контрасты выявлены с гораздо большей резкостью и отчетливостью, чем в предыдущих частях, и в этом отношении он ближе к традиционному типу сонатного *allegro*, нежели начальное *Moderato*. Вместе с тем индивидуальное своеобразие рахманиновского мышления ясно выражено как в его тематическом материале, так и в общем характере музыкального развития. Четко разграниченные между собой темы главной и побочной партии интонационно связаны с тематизмом первой части, хотя эта связь и не всегда улавливается сразу, по первому впечатлению. Так в мелодико-ритмическом рисунке первой темы финала есть элементы, общие с эпически суровой начальной темой концерта, однако они настолько видоизменены и переосмыслены, что это приводит к возникновению нового тематического образа. В ритмически упругой теме главной партии финала соединяются черты маршеобразности и скерцозности:





Характерна изменчивость и неуловимость ее облика. Четко ритмованная начальная фраза растворяется далее в ровном и легком пассажном движении. Во втором построении главной партии из ее основного мотивного зерна вырастает плавно покачивающаяся фигура баркарольного характера (эпизод на 6/4, такт 6 после цифры 29). Эту свою многоликость, способность к постоянным метаморфозам тема обнаруживает и на протяжении дальнейшего развития.

Тема побочной партии, первоначально излагаемая в оркестре, содержит явственные интонационные «переклички» с аналогичной по своему местоположению темой из первой части концерта. Но она более собранна, сжата по построению, в сопровождающих ее синкопированных аккордах валторн (Этот синкопированный ритм подготавливается уже в главной партии (такты 5—6 темы).) можно, как и в главной партии, усмотреть элементы своеобразно преломленной маршевой ритмики:



57 Moderato

Ob. *mf espress.*
Cor. *pp*
p
pizz.

The first system of the score covers measures 57 to 61. It features two staves: a treble clef staff for the Oboe and a bass clef staff for the Cor Anglais. The Oboe part begins with a melodic line in measure 57, marked *mf espress.*, and continues with a long phrase that spans across measures 58, 59, and 60. The Cor Anglais part provides harmonic support with chords and some melodic fragments, marked *pp*. A *pizz.* (pizzicato) instruction is placed below the bass staff in measure 57. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

The second system of the score covers measures 62 to 66. It continues the musical material from the first system. The Oboe part has a melodic line with some slurs and ties. The Cor Anglais part continues with its harmonic accompaniment. The key signature and time signature remain consistent with the previous system.

rit.
dim.

The third system of the score covers measures 67 to 71. The tempo marking *rit.* (ritardando) is placed above the treble staff in measure 67. The Oboe part has a melodic line that concludes in measure 71. The Cor Anglais part continues with its accompaniment, marked *dim.* (diminuendo) in measure 70. The key signature and time signature remain consistent with the previous systems.

Помимо отдельных кратких оборотов, общих с побочной партией первой части, здесь полностью «цитируется» наиболее рельефная мелодически начальная ее фраза. Однако этот оборот передвинут с начала на границу третьей и четвертой четверти (в примере обозначен прямыми скобками), образуя кульминацию темы, постепенно завоевываемую путем последовательно нарастающих волн мелодического подъема. Тем самым мелодия приобретает более активный, поступательно развивающийся характер. При повторном изложении темы у фортепиано она полнее «раскрывается» мелодически и звучит с большей выразительной напряженностью благодаря значительному ее расширению (на 12 тактов), достигаемому посредством секвенционного развития отмеченного кульминационного оборота.

Небольшая заключительная партия (*Meno mosso*, цифра 32) носит типичный для Рахманинова «затухающий» характер. Тема главной партии здесь «расщепляется» на два одновременно звучащих плана: легко звенящие, словно доносящиеся издалика аккорды в оркестре (деревянные духовые, валторны и струнные *pizzicato* с тарелками) и мягко вьющаяся, спокойная триольная фигурация у фортепиано. Разработка основана целиком на материале первой темы, достигающей здесь грозно-величественного звучания. После первой драматической кульминации (*Presto*) идет еще одна волна нарастания. Она начинается стремительным фугато и на вершине своего развития непосредственно сливается с началом репризы.

Конечный идейный вывод переносится на коду, которая приобретает значение обобщающего, синтезирующего эпилога ко всему произведению. Использованный здесь Рахманиновым прием превращения лирического образа в гимнически ликующий имеет своим ближайшим источником симфонию c-moll Танеева. К тому же приему, как известно, прибегал Скрябин, чтобы выразить идею самоутверждения личности, победы творческой воли над силами хаоса и мрака. Аналогичен его смысл и в концерте Рахманинова. Мощное, торжествующее проведение темы побочной партии финала в коде воспринимается как светлый, восторженный гимн во славу красоты и величия человека. Здесь объединяются основные тематические элементы: в то время как в оркестре широко и ярко звучит полная воодушевления распевная мелодия побочной партии (деревянные духовые и струнные в тройном октавном удвоении на выдержанных аккордах меди), в сопровождающих ее массивных аккордах фортепиано отчетливо вырисовываются отдельные обороты главной партии. Таким образом две контрастирующие темы, вначале резко противопоставленные друг другу, сливаются воедино.

Второй концерт стал одним из самых общеизвестных, популярных и исполняемых произведений для фортепиано с оркестром, его заслуженно можно назвать шедевром фортепианной музыки. Он входил и входит в репертуар практически всех ведущих пианистов мира. Его исполняли и записывали сам Рахманинов (дважды, в 1919 и 1929 годах), Владимир Горовиц, Святослав Рихтер, Артур Рубинштейн, Роза Тамаркина, Байрон Дженис, Владимир Ашкенази, Лев Оборин, Николай Петров, Ван Клиберн, Евгений Кисин, Денис Мацуев, Николай Луганский, Борис Березовский.

Спасибо за внимание!