



Искусствоведение

УДК 78.087.33

В.А. Метлушко

Н.В. Дворецкий

Метлушко Владимир Александрович, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой оркестровых струнных, духовых и ударных инструментов факультета «Консерватория» Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: vmetluh@mail.ru

Дворецкий Никита Владимирович, магистрант 2 курса направления подготовки 53.04.01 «Музыкально-инструментальное искусство» факультета «Консерватория» Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: dvoretsky95@bk.ru

ЭЛЕГИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ТВОРЧЕСТВЕ С.В. РАХМАНИНОВА НА ПРИМЕРЕ ЭЛЕГИЧЕСКОГО ТРИО № 2 ОР. 9

В данной статье рассматривается семантическое значение понятия элегии в искусстве, выявлены и обобщены все характерные для данного жанра черты, определено значение элегического начала в творчестве С.В. Рахманинова.

Ключевые слова: элегия, элегичность, элегическое трио, С.В. Рахманинов, жанр, черты элегичности.

V.A. Metlushko

N.V. Dvoretzky

Metlushko Vladimir Alexandrovich, candidate of history of arts, head of department of orchestral strings, wind and percussion instruments of «Conservatory» faculty of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy st., Krasnodar), e-mail: vmetluh@mail.ru

Dvoretzky Nikita Vladimirovich, 2nd year master student of training direction 53.04.01 «Musical and instrumental art» of «Conservatory» faculty of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy st., Krasnodar), e-mail: dvoretzky95@bk.ru

THE ELEGIAC BEGINNING IN THE WORK OF S.V. RACHMANINOV ON THE EXAMPLE OF THE ELEGIAC TRIO NO. 2 OP. 9

This article examines the semantic meaning of the concept of elegy in art, identifies and summarises all the features characteristic of this genre, and determines the significance of the elegiac beginning in the work of S.V. Rachmaninov.

Key words: elegy, elegiac, elegiac trio, S.V. Rachmaninov, genre, features of elegy.

Жанр элегия (греч. – стихотворение, написанное двустихиями, или «жалобная песнь») возник в Древней Греции, где представлялся как траурное пение в сопровождении авлоса, а значит, имел только ритуальный смысл. Однако в Риме была распространена элегия, имеющая любовное, патриотическое и даже пасторальное содержание, которая впоследствии приобрела значение стихотворения печального характера с мотивами страдания и одиночества. Позднее, в эпоху сентиментализма и романтизма

(XVIII–XIX вв.), жанр элегии переосмысливается и получает широкое распространение не только в музыке, но и в литературе.

Для поэзии этого жанра характерно обращение поэтов к таким темам, как одиночество, разочарование, несчастная любовь. У истоков русской элегической поэзии стоят: В.К. Тредиаковский, А.П. Сумароков, В.А. Жуковский. В произведениях В.А. Жуковского получают развитие многие элегические мотивы – картины природы, состояния томления, сомнения, уныния. Ярким примером может служить элегия «Море», в которой поэт не просто рисует картину разбушевавшейся стихии, а сравнивает море с человеческой душой, где также находят место такие черты, как свет и мрак, добро и зло.

Появление музыкальных сочинений, воплотивших элегические настроения романтической эпохи, относится к началу XIX века, где элегия получила широкое распространение в жанре романса. Именно в вокальной музыке как литературная, так и музыкальная элегические сферы преобразовались на русский лад, они обогатились интонациями народного фольклора.

Продолжением претворения элегического начала в музыке во второй половине XIX века стало усиление влияния элегичности на многие жанры: камерно-инструментальную и симфоническую музыку, оперу, балет.

На протяжении всей истории развития музыкальной элегии наиболее интенсивно развивались ее интонационные особенности. Интонационная природа представлена различными элегическими чертами. Например, «мотивы вздохов», а также секундовые интонации, появляющиеся чаще всего в нисходящем виде, связаны с эмоциональным откликом на скорбь и являются мотивами уныния и сожаления. Декламационно-распевный склад мелодической линии, приближающийся к речевым интонациям и в определенной степени имитирующий плач, создает траурное, причастное к трагической теме настроение.

Помимо интонационного содержания, к особенностям элегического начала в инструментальной музыке можно отнести некоторые звукоизобразительные средства. Одним из таких средств является хоральная фактура, символизирующая причастность к церковному обряду. Также в качестве звукоизобразительных средств композиторы используют имитацию ритма шага траурного шествия в низких пластах фактуры и подражание колокольному звону.

На рубеже XIX–XX веков элегическая направленность ассоциируется с утерянной жизненной гармонией, ожиданием перемен. Композиторы не всегда давали своим произведениям название «элегия», но в них отчетливо видны характерные особенности этого жанра.

Сергей Рахманинов на протяжении всей творческой жизни обращался к жанру элегии, черты которой можно встретить во многих его произведениях. К числу сочинений раннего периода творчества, который можно было бы обозначить как романтический этап формирования стиля композитора, относятся такие опусы, как Прелюдия *cis-moll* (соч. 3 № 2, 1892), пьесы из фортепианного цикла «Шесть музыкальных моментов» (*es-moll*, *h-moll*, 1896), прелюдия *d-moll* op. 23 (1903). Они содержат элементы заимствований и подражаний другим авторам, а также насыщены такими элегическими чертами, как колокольность, нисходящее хроматическое движение и хоральная фактура, что способствует созданию трагического образного содержания.

В более зрелых произведениях, насыщенных лирико-психологическим содержанием и отмеченных накоплением и синтезом интонационных источников и традиций русской музыкальной культуры конца XIX века (влияние творчества П.И. Чайковского, композиторов «Могучей кучки», церковных песнопений), композитор продолжает развивать элегическую линию. Наиболее яркими примерами этого периода являются такие сочинения, как прелюдия *h-moll* op. 32 (1910), финалы Второго (1900) и

Третьего (1909) концертов для фортепиано с оркестром, этюд-картина *f-moll* ор. 33 (1911), симфоническая поэма «Колокола» (1913).

Одной из самых трагических страниц творчества композитора по праву может считаться написанное в конце 1893 года Элегическое трио № 2 ор. 9. Сочинение данного опуса композитор начал под впечатлением от смерти П.И. Чайковского.

Элегическое трио № 2 С.В. Рахманинова написано для камерного ансамбля, состоящего из фортепиано, скрипки и виолончели. Данное произведение имеет ряд сходных черт с трио «Памяти великого художника» П.И. Чайковского. Помимо обращения к самому жанру трио (о чем пишет большинство исследователей), объединяющими факторами являются: форма первой и второй частей, проведение темы главной партии в финале, характер тематизма первой части.

Основу произведения составил трехчастный цикл, где первая часть, написанная в сонатной форме, представляет собой концентрацию всех основных интонаций цикла и выражает идею произведения, вторая часть (вариации) – попытка выхода из состояния трагической безысходности путем акцентирования внимания на лирическом тематизме (своего рода светлые воспоминания о гении) и финал как возвращение к исходному образному содержанию, основанному на теме главной партии первой части. Тем самым Рахманинов замыкает круг образов, контрастно переплетающихся как на уровне каждой части, так и в сопоставлении самих тем. Объединяющим образно-драматургическим началом также является интонационное родство музыкального материала – в основе тем второй и третьей частей лежат элементы главной и побочной партий первой части.

Открывается произведение темой главной партии в основной тональности – *d-moll*. По мнению Ю.В. Келдыша, это «одна из любимых тональностей Рахманинова, которой он пользовался в ряде своих крупных произведений патетически-взволнованного характера – от неоконченной

юношеской симфонии до Первой фортепианной сонаты, Третьего концерта, Вариаций на тему Корелли» [4, с. 101].

Два такта фортепианного вступления создают основной образный подтекст – состояние глубокой скорби. Этому способствуют умеренный темп, звучание тонического органного пункта на сильной доле, четкий ритм общего движения фактуры, что создает ощущение траурного шествия, в то время как нисходящий хроматический ход в объеме терции усиливает общее трагическое состояние. Мелодическая линия, звучащая у виолончели, начинается с речитации на терцовом звуке лада, к которому она постоянно возвращается, тем самым создавая ощущение заупокойного речитатива. Небольшой диапазон мелодии, ее медленное разворачивание, основанное на восходящих секундовых и характерных для Рахманинова интонациях уменьшенной кварты в нисходящем движении, придают теме характер элегичности.

Контрастным эпизодом по отношению к теме главной партии выступает побочная партия, в которой главным образным началом является выражение протеста. Переход из тональности *d-moll* (главная партия) в тональность *f-moll* (побочная партия) осуществляется в связующей партии, основанной на новом тематическом материале. Небольшой объем темы (13 тактов) позволил композитору в сжатом виде осуществить не только тональную, но и образную смену. Основу связующей партии составляют два фактурных элемента: первый – аккордовая последовательность в партии фортепиано, оформленная в виде такой масштабно-тематической структуры, как дробление (4+2+2) за счет секвентного движения, второй – мелодическая линия в партии виолончели, символизирующая звучание человеческой речи, насыщенной лирическими интонациями. Об этом свидетельствуют повторность мелодических оборотов, сжатие темы до трех звуков, ритмическая неровность и прерывистость мелодической линии.

В побочной партии происходит смена фактурных функций между партиями ансамбля: мелодия проводится в партии фортепиано, а струнная

группа выполняет роль сопровождения. В основе темы лежит короткая аккордовая последовательность ($t_{53}-d_{53}-t_{53}$), верхний голос которой представляет собой поступенное нисходящее движение от терцового тона к основному (со смещением акцента с сильной доли на слабую за счет ритмической организации), что вызывает ассоциации с попевочным принципом организации музыкальной ткани.

Экспозиционный раздел первой части завершается заключительной партией, которая совмещает в себе элементы литургических песнопений и колокольного звона. Подобный эффект достигается в партии фортепиано: колокольность – за счет синкопирования, чередования аккордов крайних и средних регистров, а церковное пение ассоциируется с хоральной фактурой аккордовых последовательностей по типу $D_{53}-t_{53}-VII_{53}^{\#}-t_{53}$. Колокольность звучания постепенно усиливается до *ff*, достигая кульминации трагического выражения эмоций.

Разработка – новый виток развития. В качестве основного материала Рахманинов использует мелодический элемент темы побочной партии. Данная тема, начиная разработку, вносит новый, более светлый и лирический характер в образный строй произведения. Так, для достижения подобного эффекта автор привносит в партию фортепиано новый элемент – в тональности *g-moll* звучат воздушные фигурации на фоне движения нижнего голоса по звукам тонического аккорда, при этом исчезает монотонное повторение хроматизированного нисходящего хода, которым были обозначены и главная, и побочная партии.

Центральный раздел разработки представляет собой соединение интонаций главной и побочной партии. При этом побочная партия сохраняет лирическое начало (партия фортепиано), а главная (партия виолончели и скрипки) – «обнажает» элегический тон, что выражается в возвращении мелодического интонационного комплекса экспозиции.

Переломный момент в лирико-элегической линии драматургии наступает в кульминационном эпизоде, где задействованы почти все

элементы предшествующих тем. Чередование одновременного звучания нисходящего хроматического движения с хоральной последовательностью и стретное проведение мелодического оборота побочной партии усиливает несобранность и хаотичность мыслей и чувств.

Репризный раздел динамизирован за счет переинтонирования темы главной партии. Так, в результате увеличения роли хроматизма (он находит выражение в нисходящем движении нижнего голоса в увеличении, насыщает гармонические голоса секундовыми стонущими интонациями) усиливается чувство отчаяния и трагической безысходности уже во вступлении. В фортепианном сопровождении усиливается образ траурного шествия. Виолончельная речитация экспозиции переходит в партию фортепиано и приобретает некоторые элегические черты (восходящая секунда, скачок на сексту и тритоновая интонация в нисходящем звучании).

Побочная и заключительная партии сохраняют свои структурные и образные особенности. Такая трактовка тональности побочной партии в репризе связана с тем, что основная тональность произведения возвращается в полной мере лишь в коде, где звучит лирическая тема разработки.

Выбрав для второй части форму вариаций, Рахманинов стремился подчеркнуть свободное развитие темы, лежащей в ее основе. Последовательность чередования отдельных вариационных эпизодов подчинена определенной закономерности: тема, проводимая в светлых эпизодах, остается близкой к первоначальному изложению, а в вариациях элегического, скорбного характера в связи со сменой тонального наклона мелодический рисунок темы подвергается большим изменениям. Так, во второй части трио композитору лишь ненадолго удастся перейти в светлую лирическую сферу, потому что в процессе варьирования основной темы отчетливо проступает интонационная связь с темой главной партии первой части (нисходящее хроматическое движение, интонации уменьшенной кварты в нисходящем движении).

В финале трио композитор возвращается к исходному образному содержанию – общему состоянию трагизма и безысходности. Тематический материал данной части объединяет проникновение интонационных элементов тем первой части. Так, например, вторая тема основана на нисходящем хроматическом движении с завершением фразы в виде опевания – данный элемент присутствует в теме главной партии в репризе. Но в третьей части характер образа меняется за счет синкопированного ритма и аккордового уплотнения мелодической линии, что придает теме, с одной стороны, неуверенность и робость, а с другой стороны, насыщает ее агрессией и напористостью.

Кода финала может считаться кодой всего цикла – в ней снова возвращается элегический тон первой части (в последний раз проводится тема главной партии первой части). Завершается трио выдержанным подчеркиванием терцового, а затем основного тона лада в партии виолончели на фоне замирающего фигурационного движения в партии фортепиано, что создает ощущение общего успокоения эмоций, но не смирения души композитора с утратой друга.

Элегическое трио № 2 способствовало формированию и развитию таких образно-смысловых констант в творчестве С.В. Рахманинова, как элегичность, трагедийность и колокольность, ставших основой для большинства его опусов. Так, например, можно выделить основные средства элегичности: имитация ритма шага траурного шествия, подражание колокольному звону, использование речитации, интонаций церковных напевов и хоральной фактуры, а также использование нисходящего и восходящего хроматического движения как в высоких, так и в низких пластах фактуры.

Прослеживаются основные особенности влияния жанра элегии на композиционно-драматургическое содержание трио, которые выражаются в свободном развитии тем и в возможной двойной трактовке формы первой

части, в которой тему разработки, основанной на материале побочной партии, можно трактовать как вторую тему самой побочной партии.

Элегические черты, проникая практически в каждую тему произведения, способствуют интонационному и образному сближению тем и становятся объединяющим началом всего цикла.

Список используемой литературы:

1. *Брянцева, В.Н.* Фортепианные пьесы Рахманинова: монография / В.Н. Брянцева. – М.: Музыка, 1966.
2. *Владышевская, Т.* История русской музыки: учебник. В 3-х вып. Вып. 1 / Т. Владышевская, О. Левашова, А. Кандинский. – М.: Музыка, 1999. – 560 с.
3. *Гайдамович, Т.* Инструментальные ансамбли / Т. Гайдамович. – М.: Гос. муз. издат., 1960. – 55 с.
4. История русской музыки: в 10-ти т. Т. 10А: Конец XIX – начало XX века / А.А. Баева, С.Г. Зверева, Ю.В. Келдыш, Т.Н. Левая, М.П. Рахманова, А.М. Соколова, М.Е. Тараканов. – М.: Музыка, 1997. – 542 с.
5. *Хвоина, О.* Русская музыкальная литература: учеб. пособие. В 3-х вып. Вып. 1 / О. Хвоина, И. Охалова, О. Аверьянова. – М.: Музыка, 2010. – 680 с.