

**В. А. РАКОЧИ***Киевская муниципальная академия музыки имени Р. М. Глиэра
г. Киев, Украина**ORCID: 0000-0003-4025-2213, vadim.rakochi@gmail.com*

Трансформация оркестровки в Рапсодии на тему Паганини Сергея Рахманинова и джазовые идиомы

В многочисленных работах, посвящённых Рапсодии на тему Паганини, глубина трансформации оркестра в ней – по сравнению с концертами Рахманинова – и влияние джаза на этот процесс практически не исследованы. Хотя именно джаз привнёс в оркестр Рахманинова новый уровень свободы изложения. Её проявлениями стало обновление состава оркестра за счёт включения видовых деревянных духовых инструментов и возрастание значимости ударных благодаря разнообразному и регулярному использованию. Необычно широкая для жанра концерта палитра тембровых эффектов в оркестре и постоянное солирование инструментов и групп вывели ценность каждого тембра на новый уровень значимости, подчёркивая контрастность сопоставлений. Перечисленные изменения объясняют потребность в пересмотре функций солирующего фортепиано и оркестра в концертном жанре и модификацию подхода Рахманинова к оркестру: на смену «оркестру-как-единому-целому» часто приходит «оркестр-как-союз-солистов», отталкивающийся от подхода Малера. Указанные процессы обусловлены усилением театрального начала, влиянием американской шоу-культуры 1920–1930-х годов в целом и джазовым оркестром в частности. И хотя влияние джаза на оркестр Рахманинова преимущественно косвенное, а не прямое, как в симфонических произведениях Гершвина, именно этот факт объясняет множественность проявлений джаза и разнообразие его семантических значений в Рапсодии.

Ключевые слова: Рахманинов, Гершвин, Рапсодия на тему Паганини, джаз, симфоническая музыка, оркестр в жанре концерта.

Для цитирования / For citation: Ракочи В. А. Трансформация оркестровки в Рапсодии на тему Паганини Сергея Рахманинова и джазовые идиомы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 219–230. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.219-230.

VADIM RAKOCHI*R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music
Kiev, Ukraine**ORCID: 0000-0003-4025-2213, vadim.rakochi@gmail.com*

Transformation of Orchestration in Rachmaninoff's *Rhapsody on a Theme of Paganini* and Jazz Idioms

The breadth of the orchestra's transformation in Rachmaninoff's *Rhapsody on a Theme of Paganini* in comparison with his concertos and the impact of jazz on this process have not been thoroughly examined yet, despite the fact that a number of research works has been written on

the subject, even though it was the element of jazz which introduced a new level of freedom to the composer's use of the orchestra. The presence of jazz in this work was demonstrated by a renewal of the list of instruments, by the inclusion of additional specific woodwind instruments and the increase of the density of the percussion instruments because of varied and regular use. An unusually wide palette of timbral effects in the orchestra used by the composer in his work and the frequent introduction of instrumental solos in certain sections of the work raise quality of each of the timbres to a new level of significance by promoting contrast juxtapositions. These changes explain the modification of the functions of the piano and the orchestra in the concerto, as well as the change of Rachmaninoff's approach to the orchestra: the "orchestra as a whole" is often replaced by the "orchestra as a union of soloists", based on an approach similar to Mahler's. These processes are a result of the growth of the theatrical element and are related to the influence of American show culture of the 1920s-1930s in general and the jazz orchestra in particular. The impact of jazz on Rachmaninoff's orchestra is predominantly indirect, rather than direct, as in Gershwin's symphonic works. However it is precisely this fact that explains the multiplicity of manifestations of jazz and the diversity of its semantic meanings in the Rhapsody.

Keywords: Rachmaninoff, Gershwin, Rhapsody on a Theme of Paganini, jazz, symphonic music, concerto orchestra.

Переезд композитора на чужбину всегда способствует прорастанию черт новой культурной среды в его произведениях – вспомним перерождение польской мазурки в блеске Парижа у Шопена или утверждение венгерского начала – характерные лады, интонационные обороты – в рапсодиях Листа. Синтез культур, проявившийся поначалу в произведениях для одного инструмента, вскоре охватил и сферу симфонической музыки. Невозможно умалить роль Брамса в объединении классического и романтического начал, достигнутого соединением подхода композиторов-романтиков к изложению в оркестре и значимости тембра с «классической» бетховенской трактовкой инструментальных групп «в эпоху, когда Берлиоз уже давно сломал все лимиты в оркестре»¹. И к началу XX столетия существовали все предпосылки для продолжения художественно достоверных музыкальных экспериментов.

Одним из ярких примеров стало воздействие джаза на классическое искус-

ство, которое с приходом XX века стало явственнее, охватило новые сферы функционирования, проникая в самое сердце классической музыки: как-то К. Дебюсси, «Негритянская рапсодия» Ф. Пуленка, произведения Д. Мийо и Э. Вилла-Лобоса... Но композитором, которому было суждено навсегда изменить взаимоотношения джаза и классической музыки, стал Дж. Гершвин. В «Rhapsody in Blue» (1924) и Концерте для фортепиано с оркестром *F dur* (1925) он первым воплотил иную степень их синтеза в симфонических жанрах: не только на уровне мелодии и ритма, уже освоенном Дебюсси, Пуленком и Мийо, но и в оркестровке, вдохновившей многих последователей.

Одним из композиторов, который испытал это влияние и продолжил, хоть и с несколько иным смысловым наполнением, воплощать идеи Гершвина был Рахманинов. Элементы джаза (усложнение ритма, усиление ударных инструментов, активизация солирования, театральность) присутствуют уже в Четвёртом фортепианном концерте (1926),



но особую значимость они приобретают в Рапсодии на тему Паганини (1934).

Исследователи в последние годы посвятили Рапсодии много работ, рассматривая вопросы драматургии [8], обращаясь к проблеме «своё и чужое» [6, с. 93–101]. Ч. Фиск считает, что Вариация XVIII настолько своеобразная, что именно она определяет характер Рапсодии в целом [11, р. 248]. Это приводит нас к выводу, что безусловная индивидуальность именно лирической кульминации подтверждает, что «чужая» тема – это лишь импульс для проявления присущих Рахманинову отличительных черт. Как и идеи Гершвина, ставшие стимулом, но не догмой, для переосмысления Рахманиновым подхода к оркестру в концертном жанре.

Символичность фигуры Паганини и легенда о сделке с дьяволом не только не оставили Рахманинова равнодушным², но, вероятно, и обусловили использование *Dies Irae*. Поэтому Н. Диденко видит корни вдохновения в старинной музыке, подчёркивая включение Рахманиновым в репертуар транскрипций произведений эпохи барокко и явный интерес к ним [3, с. 57].

Важным представляются исследования позднего стиля Рахманинова. Ю. Лу отмечает лаконизм «интонационно-смысловой ёмкости каждой формулы» [4, с. 91], обуславливающий симфоническую целостность вариаций. Е. Скурко связывает краткость высказываний и «усиление интеллектуально-конструктивного начала» с проявлением «некоторых неоклассических черт» [8, с. 51]. А. Ляхович отмечает усиление «“мефистофельских” образов, выраженных в форме иронии или гротеска» [6, с. 57] как важным стилевым признаком позднего Рахманинова.

Символичность образов также вызывает интерес в контексте тем Паганини

и *Dies Irae*. Ю. Цанг пишет, что «тема *Dies Irae* – это тёмная сила, представляющая, вероятно, дьявола» [15, с. 28]. Г. Кэрратерс подчёркивает особый смысл для Рахманинова в целом *Dies Irae* и колокольного звона [10, р. 45]. Продолжая эту мысль, можно отметить, что в зависимости от музыкально-исторического контекста тема-символ приобретает новые черты. Например, *Dies Irae* в «Острове мёртвых», Четвёртом фортепианном концерте, Рапсодии на тему Паганини и «Симфонических танцах» выступает в различных драматургических, формообразующих и семантических функциях.

Проблема «Рахманинов и джаз» рассмотрена исключительно в аспекте взаимовлияния его стиля и джаза [2; 5; 6, с. 73–79] и семантики джаза – «музыкально-стилевой элемент зла» у Рахманинова и «объект эстетической пропаганды и профессионального освоения» у Гершвина [5]. Соглашаясь с А. Ляховичем относительно разных целей использования джаза у двух композиторов, невозможно, во-первых, не отметить налёт архаичности в оценивании Гершвина, а, во-вторых, не подчеркнуть явную неточность. У Гершвина не было потребности в «профессиональном освоении» джаза, который лежал в основе его музыки. Но получив заказ на Концерт для фортепиано, ему было необходимо осваивать основы как раз классической музыки. «Классическому» же Рахманинову пришлось погрузиться в США в чужую культуру, невольно обусловив её влияние на своё творчество.

Несмотря на широкий круг вопросов, поднятых исследователями Рапсодии, выразительность оркестра и его формообразующая, драматургическая и семантическая функции до сих пор не рассмотрены [5; 6; 14; 15 и др.]. Трансформации оркестровки в Рапсодии по сравнению

с фортепианными концертами внимание уделено ещё меньше – только касательно новых редакций Первого [12, с. 87] и Четвёртого концертов [13, с. 114, 134–137]. Роль оркестра в синтезе классической музыки и джаза упомянута вскользь лишь Ляховичем [6, с. 77]. Это объясняет цель статьи: проанализировать модификации в оркестровке Рапсодии на тему Паганини относительно фортепианных концертов и определить влияние джазовой стилистики на них.

Рапсодия оркестрована наиболее ярко среди всех обращений Рахманинова к концертному жанру – многочисленные *solì*, тембровые эффекты, уход от тембровых микстов *tutti* – всё свидетельствует об изменении подхода к оркестру, который отныне не в тени солиста и порой превосходит его по значимости и выразительности. Роль оркестра постепенно возрастала от Первого до Четвёртого концертов, и характерные черты оркестровки проявлялись всё сильнее. Во-первых, склонность к солированию альтов – их немного тусклый тембр близок Рахманинову (главная партия в первой части Третьего концерта в унисон с валторной – вторым фаворитом композитора). Оркестровка парадоксальным образом способствует тому, что «аккомпанирующее» фортепиано – на первом плане, а оркестр с тематическим материалом – на втором. Во-вторых, контрастные солисту в тембровом отношении линии – в оркестре. Вспомним репризы первых частей Первого и особенно Второго концертов. В-третьих, редкость тембровых эффектов – трубы *con sordino* (начало разработки Четвёртого концерта), *col legno* (кода Третьего концерта). Перманентное «преобладание монологического сольного начала»³ объясняет отсутствие потребности в них, как способных отвлечь внимание от солиста. В-четвёр-

тых, неизменная трактовка оркестра как единого целого с эпизодическими *solì* (но с их постепенной активизацией в каждом последующем концерте) исключительно у духовых инструментов (*solo* скрипки в Первом концерте не имеет аналогов). Такой подход к оркестру способствует противопоставлению фортепиано и оркестра без особого акцента на тембровой неоднородности второго. Таким образом, к концу 1920-х – началу 1930-х годов сложился целостный и системный подход Рахманинова к оркестру в жанре фортепианного концерта. Но единовременное влияние факторов времени (30-е годы XX века), места (США – один из центров инноваций, в том числе в музыке) и пространства (американская культурная среда, активная гастрольная жизнь, яркие премьеры многих композиторов и т. д.) открыло двери джазу в святая святых Рахманинова – концертный жанр, обусловив пересмотр многих принципов.

Опосредованное воздействие джаза проявилось в оркестровке Рапсодии на разных уровнях: состава оркестра, отдельных приёмов выразительности, синтеза разных видов искусства. Состав оркестра – промежуточный, между парным и тройным за счёт использования флейты-пикколо и английского рожка. Он необычен для концерта Рахманинова. Оба инструмента обладают характерным оттенком звучания и используются (особенно английский рожок) преимущественно для солирования, а не в составе *tutti* (например, *solo* в III акте оперы «Тристан и Изольда» Вагнера). Английский рожок звучит *solo* в связующей партии и коде первой части Четвёртого концерта, но в Рапсодии его использование намного более регулярное и разнообразное. Изменения инструментального состава оркестра в Рапсодии по сравнению

с концертами позволяет естественно вплетать стилистически новые и условно чуждые элементы в канву классического произведения, усиливая образность экспонирования музыкального материала. Солирующие инструменты упрочивают весомость каждого тембра, предрасполагают к оппозициям на разных уровнях, усиливая колоритность изложения. Это, в свою очередь, активизирует игровое начало и вводит в «классический» жанр рапсодии элементы шоу-представления и джаза: в 1920-е – начале 1930-х годов многие бродвейские мюзиклы опирались именно на его стилистику («Чикаго», «Плавучий театр» и др.). Хотя Рахманинов не был их страстным поклонником, очевидно, что новая культурная среда, премьеры и их обсуждение в кругу русских *émigrés* не могли не способствовать проникновению элементов джаза в оркестр. Они не так очевидны, как у Гершвина или Копленда, в чьих произведениях джаз и классика уравновешены. Но первый иногда может подчинять себе второй (во второй части Концерта для фортепиано, ц. 4 Гершвина скрипки исполняют чарльстон). Такие эпизоды у Рахманинова – исключения. Джазовая стилистика у него в наибольшей степени проявляется в ритмической сфере, а в интонационной и звукоизобразительной – более тонко, часто опосредованно.

В Рапсодии значительно возросло влияние ударных. Рахманинов склонен акцентировать внимание слушателя не на факте включения типичного для джаз-бэнда инструмента в симфонический оркестр (как Гершвин, включая ударную установку в оркестр Концерта для фортепиано), а на трансформации подхода к ударным инструментам. Именно они создают акценты при столь характерных для джаза смещениях сильных долей, неожиданных нарушениях

плавного течения ритма и контрастировании ритмически регулярному рисунку темы Паганини, как внутри вариации (Var. X), так и на гранях (Var. XVIII–IX). В первом случае (ц. 28) внезапность перемен в вариации подчёркивается ударным *tutti*. На смену двухдольному метру приходит трёхдольный, вместо ровного чередования возникают многочисленные синкопы, а единую для всего оркестра пульсацию сменяют полиметрические сочетания трёх линий. Первая и наиболее ясная (за счёт резких диссонирующих аккордов и синкоп) – это джазовая модификация *Dies Irae* у труб, тромбонов и четырёх ударных инструментов, олицетворение дикой стихии и тёмных сил. Вторая – у вторых скрипок и альтов – экспонирует характерные для «человеческой» темы Паганини интонационные и метроритмические формулы. Она едва прослушивается из-за подчёркнуто слабых струнных инструментов в среднем регистре, несравнимых по мощи с тяжёлой медью и ударными. Третью линию – тему *Dies Irae* – экспонируют в точном октавном дублировании первые скрипки и валторны. Высокий регистр, ведущая роль первых скрипок и другой ритмический рисунок создают эффект отчуждения. Тема как бы парит над столкновением дьявольского и человеческого начал, но семантически однозначно связанная с первым, обуславливает его временное превосходство. Мастерская оркестровка и определяет баланс сил. Многоярусные наложения интонационных и ритмических пластов, активность ударных инструментов, чеканность каждой синкопы, предельная театрализованность действия – абсолютно новые черты оркестра в концертном жанре у Рахманинова. Примечательно и молчание фортепиано⁴.

Ударные инструменты могут маркировать смену ритмического рисунка и

характера изложения на рубеже вариаций (XVIII–IX). В начале Вар. IX использован малый барабан, шуршащий и трескучий тембр которого становится выразительнее благодаря *col legno* у скрипок и альтов, а тихая динамика придаёт зловещий оттенок. Он подчёркивает смену ровной пульсации восьмыми в конце Вар. VIII триольной формулой: две восьмых и пауза. Партия фортепиано опирается на ровные восьмые, создавая полиритмическое сочетание линий. Джазовый эффект усилен контрастом между повышенной четвёртой ступенью в партии солиста и опорой на тоническое трезвучие в оркестре. Малый барабан не позволяет смягчить звучание и потерять рельефность ритмической пульсации – у него нет конкурентов в оркестре в плане ритмической чёткости. Выключение струнных и опора только на духовые инструменты и фортепиано потребовали обновление краски и в ударной группе – замены малого барабана на тарелки. Их более звонкий тембр уплотняет ритмическим дублированием синкопы фортепиано и отчасти компенсирует сухой оттенок тембра у высоких духовых. Всё свидетельствует об очень тонком оркестровом чутье Рахманинова и о совершенно ином подходе к оркестровке концерта. В Первом и Втором концертах Рахманинов ограничился литаврами. В Третьем есть литавры, малый барабан и тарелки, но два последних включаются в считанных кульминационных аккордах. Лишь малый барабан – усилитель *crescendo* на доминантовом предыкте в коде – следует отметить, как примечательный эпизод, усиливающий динамическую волну и создающий вместе со скрипичным *col legno* «стучащий», судорожный характер звука.

Изменение состава оркестра и активизация ударных инструментов происходят в связи с усилением в Рапсодии театраль-

ного начала и черт шоу, характерных для американской культуры, и, соответственно, связанных с джазом. Ю. Лу определяет Рапсодию как апогей театральности у Рахманинова [4, с. 92]. Её проявлением становятся многочисленное солирование внутри оркестра, усиление степени контрастности сопоставлений и изменение в трактовке оркестра в целом. Все компоненты вытекают один из другого. Активизация внутренних оркестровых солистов и усиление весомости каждого тембра означают большую степень индивидуализации звучания и знаменуют изменение к подходу к оркестру в целом. Рахманинов рассматривает оркестр не только как единое целое, но и как сообщество солистов, соревнующихся с фортепиано (например, в Вар. VII). Именно попевки фагота с еле заметным *pizzicato* виолончелей находятся на авансцене, а тяжёлые длинные ноты у фортепиано воспринимаются, как фон, для внутреннего оркестрового солиста. В Вар. XVI солирующая скрипка настолько проникновенна и чувственна, что слушатель воспаряет с ней, а не с фортепианным аккомпанементом в небеса. И подобных эпизодов в Рапсодии множество. Новая роль солистов в оркестре знаменует изменение его трактовки Рахманиновым, уходящую корнями в «оркестр солистов» Малера. Последний опирался на принцип концертности в симфониях, подчёркивая весомость каждого тембра, многослойную глубину звука, особую музыкальную яркость. Внутренние оркестровые солисты конкурируют с традицией восприятия оркестра как монолитного объединения за счёт концертирования внутри симфонии. Именно на такую версию оркестра, пусть и не столь радикальную, Рахманинов опирался в Рапсодии. Таким образом, композитор – используем определение О. Шмаковой – интенсифицировал

симфоническое движение в цикле за счёт преобразования исходного образа (у Рахманинова – темы Паганини) в ходе развития музыкальных событий [9, с. 100].

Театрализация проявляется не только посредством контрастов, но и благодаря невероятному разнообразию тембровых эффектов у струнных инструментов. Укажем *col legno* (Вар. X) для усиления зловещего характера; *divisi pizzicato* аккордами (Вар. IV) с акцентом на пронзительной звонкости открытой струны *E* у скрипок; игру на определённых струнах (Вар. X, XIV, XXI) – тонкий нюанс и реминисценция капризов Паганини; *al tasto* (Вар. XIV), создающее максимально жёсткое и сильное звучание; игру отдельными пультами, которая усиливает оттенок доверительности. Всё подчёркивает индивидуальность каждого инструмента, создаёт тембральное варьирование и развивает зрелищность, сюжетность, нарративность Рапсодии.

Интенсификация театрального начала объясняет замену тембрально обезличенного *tutti* солистами-персонажами. Например, многочисленные абсолютные *solì* – кларнет, флейта, английский рожок в Вар. VI, ставшие нормой в Рапсодии. В оркестре в концертах композитор иногда выделял отдельный тембр. Но в оркестре Рапсодии солисты становятся не исключением, а правилом, мало уступая фортепиано, которое в значительной степени теряет свой особый статус и может трактоваться, как инструмент оркестра (начало; Вар. X, ц. 28). Частым становится *solì* фортепиано и инструментов в оркестре (например, Вар. VII), усиленные непрерывными заменами и сопоставлениями разных тембров (Вар. VI – попевки у флейты, кларнета, английского рожка).

Солирование может выходить на совершенно новый уровень. Вар. I – это невероятно искусные переключки меж-

ду различными оркестровыми группами с задействованием всех инструментов. В памяти возникает похожий эпизод из увертюры «Арагонская хота» Глинки, кульминационное проведение темы. Но у Глинки мощь всего оркестра ожидаема, хотя и мастерски разрежена благодаря поочередному (по четвертям) паузированию разных групп. У Рахманинова использована похожая техника, но в условиях тихой динамики, что необычно. Использование пауз позволило не только избежать перегруженности, но и подчеркнуть таинственность *piano*. Масса инструментов обозначила потенциальную мощь большого оркестра, а поочередность включений создала рельеф. Это не *tutti*, а солирование оркестра, но не потому, что пианист молчит, а потому что выделена индивидуальность каждого исполнителя и тембра. Такой приём практически не использовался композитором ранее в концертах (в отличие от *tutti*).

Опора на солирование отдельных инструментов и групп и театрализация экспонирования интенсифицируют степень контрастных сопоставлений, имманентных жанру рапсодии [8, с. 52], активизируют игровое начало и усиливают состязательность, достигающую при столкновениях человеческого и дьявольского значительного напряжения и приводящих к драматическим коллизиям. Контрасты проявляются внутри партии солиста (в Вар. VI чередуются свободные каденции-импровизации и чёткая ритмическая пульсация); в ходе соперничества фортепиано и всего оркестра (на *mezzo forte* с частью оркестра – Вар. V, ц. 10; чередуя *piano* и *forte* и разные составы инструментов в Вар. V, ц. 11; на *forte* с использованием почти полного оркестра – Вар. XXI, ц. 59); между фортепиано и внутренними оркестровыми солистами (с фаготом, слегка оттененным

pizzicato низких струнных – Вар. VII, ц. 18); между внутренними оркестровыми солистами (две группы скрипок – флейта (-ы) и гобой (-и), Вар. III; кларнеты и валторны в Вар. XII) и т. д.

Конфликт может охватывать категории положительного и отрицательного. Есть два способа его изложения. В первом случае угроза неясная, скрытая, скорее потенциальная, но от этого ещё более страшная – Вар. VII. Настроение формирует именно оркестровка. Тема *Dies Irae* изложена у фортепиано аккордами. А попевки темы Паганини у мрачного фажота привносят нотки обречённости (по настроению – это «Быдло» Мусоргского, хоть и в иной оркестровке) и виолончелями *pizzicato*. Щипки струнных инструментов скорее ощущаются, чем прослушиваются, но парадоксальным образом преобразуют безусловно «положительную» тему, придавая ей «костлявость». Этот оттенок усиливается судорожными рикошетами скрипок, обостряющими тревожность звучания. В результате тема Паганини полностью теряет звонкость и жизнерадостность, приобретает обречённость и безысходность. Оркестровка устанавливает баланс между двумя темами однозначно в пользу *Dies Irae*.

Во втором случае столкновения двух тем их конфликт оголён и прорисован широкими мазками – Вар. X. Тему Паганини равными длительностями излагают два кларнета в унисон с фоно-орнаментальным дублированием вторых скрипок и акцентным дублированием четвёртой валторны. От ц. 27 звук становится гуще за счёт подключения гобоя и первых скрипок, но при неизменном *pianissimo*. Тема *Dies Irae* грозно звучит у фортепиано на *mf-f*. Параллельное сосуществование двух тем по-прежнему несёт лишь потенциальную угрозу. А реальной она становится, когда внезапно появляются

синкопы и на смену сбалансированному звучанию приходит хаос, как антагонист гармонии, знаменуя трансформацию скрытого конфликта в открытое противостояние. В момент конфликта человеческого и дьявольского посредством смещений метрических акцентов, сложным полиритмическим сочетаниям и стихийной свободе импровизации проявляется джаз, обуславливая его переход на иной – концептуальный – уровень.

Джаз в Вар. X имеет отличную от Гершвина семантику. Но точка зрения Ляховича [5] – это очевидное преувеличение. Если у Гершвина джаз воплощает неизменно позитивное начало, то у Рахманинова в Рапсодии он значительно более разнообразен в смысловом значении. Откровенно «злой» и «плохой» джаз в Вар. X трансформируется в тонкий аромат гармоний и свободную ритмическую пульсацию в каденциях Вар. XI, потеряв весь негатив. Полиметрия триолей с паузами у фортепиано и неизменно ровной пульсации в торжественно-светлой Вар. XIV явно прославляет не тёмные силы, а гимнически воспевают свет. Изложенное демонстрирует необходимость пересмотра однозначных оценочных суждений относительно семантики джаза у Рахманинова, которая требует взвешенного и объективного подхода современного музыковедения.

Подведём итоги. Причин для столь значительных трансформаций оркестровки в Рапсодии несколько. Во-первых, многолетний опыт композитора в области симфонической музыки и неоднократные обращения к жанру фортепианного концерта. Это позволило композитору выходить за пределы ординарного изложения, экспериментировать с красками звучания, включать необычные инструменты, использовать яркие тембровые эффекты.

Во-вторых, переосмысление взаимоотношений фортепиано и оркестра. Рахманинов отмечал эти изменения. В переписке с Метнером он выражал беспокойство, что оркестр не молчит в Четвёртом концерте: «Это значит, не концерт для ф.п., а концерт для ф.п. и оркестра» (цит. по: [13, р. 112]). Очевидно, это также свидетельствует о творческом поиске, результатом которого стало значительное усиление значимости оркестра с большим разнообразием его функций и усилением выразительности оркестровки.

В-третьих, рост значимости театрального начала. Это объясняет глубину контраста в сопоставлениях, использование особых тембровых и звукоизобразительных приёмов в оркестре не спорадически, а регулярно. Неоднократность использования тембровых эффектов, множественность красочных противопоставлений в оркестре, насыщенная рельефность изложения благодаря сменам оркестровых фактур и приёмов звукоизвлечения свидетельствуют о том, что перечисленные приёмы оркестровки являются не случайными и «чужими» (как было бы в случае их привязанности только к определённой образной сфере), а отражают инновационный подход Рахманинова к выразительности оркестра в концерте, став сущностью его музыки.

В-четвёртых, новый подход к оркестру: на место «оркестра-как-единое-целое» часто приходит «оркестр-как-объединение-солистов». В рахманиновской интерпретации отсутствует радикализм Малера, но солирование в оркестре выходит на совершенно иной уровень, влечёт за собой значительные перемены в подходе к оркестровой краске и степени контраста: оппозицию пианисту составляют не только оркестр в целом, но и внутренние оркестровые солисты, которые также состязаются друг с другом. Новый под-

ход к оркестру означает пересмотр взаимоотношений в паре фортепиано – оркестр в Рапсодии. Солисты в оркестре по яркости порой превосходят фортепиано, а затем оркестр уходит в тень, уступая место на авансцене пианисту. Это знаменует совершенно новый для фортепианных концертов Рахманинова тип взаимодействия между солистом и оркестром.

В-пятых, диверсификация красок в оркестре: *solì* английского рожка (Вар. IV, ц. 9; Вар. VI, ц. 16–17), фагота (Вар. XVII), колокольчиков и арфы (Вар. X, ц. 29), скрипки (Вар. XVI), групп струнных инструментов – I и II скрипки (изложение темы), альты – Вар. IV и своеобразный максимум солирования – весь оркестр (Вар. I – на *piano*, ц. 28 в Вар. X – «полутутти»⁵ на *fortissimo*). Разнообразие, регулярность и продолжительность использований естественно вытекает из предыдущего вывода о концептуальном пересмотре интерпретации оркестра вообще и оркестра в концерте – в частности.

Катализатором вышеизложенных изменений видится влияние джаза сквозь призму американской культурной среды. Фееричный успех «Голубой рапсодии» Гершвина, на премьере которой присутствовал Рахманинов, шум в прессе и новые сочинения Гершвина и Коппленда непрерывно воздействовали на академическую музыку, став стимулом к интенсивному взаимодействию элементов джаза и классической музыки. Воздействие Гершвина и Рахманинова было обоюдным. Подход Рахманинова к фортепианному концерту нашёл отклик у Гершвина, но и черты его Рапсодии и Концерта для фортепиано *F dur* также проявились у Рахманинова, в частности, в оркестровке Рапсодии: новый уровень свободы в трактовке разных инструментов, многочисленные *solì*, рельефность и даже плакатность изложения за счёт

контрастных тембровых противопоставлений, усиление роли ударных инструментов...

Джаз у Рахманинова, скорее, оттеняет «классическое» начало, не выступая в качестве ясной основы. Но именно он «освящает» качественные трансформации

в оркестровке, как бы иллюстрируя слова М. Армитажа о Гершвине: «Джордж вынес для серьёзного рассмотрения новые идиомы в музыке и тем самым навсегда изменил её дальнейшее направление»⁶. Рахманинов в «Рапсодии на тему Паганини» это полностью подтвердил.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Louvier A., Castanet P. A. L'orchestre. Paris: Combre, 1997. P. 28.

² Мы помним о переписке Рахманинова с Фокиным в 1937 году и предложенный Рахманиновым сюжет балета. Таким образом, интерес композитора к сюжету не иссяк даже через три года после создания Рапсодии. Прямые связи между балетной постановкой Фокина и «Вариациями» Ллойда-Уэббера рассматривает Е. Андрущенко [1].

³ Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. С. 54.

⁴ В партитуре партия фортепиано выписана мелкими нотами, то есть исполнение

ad libitum. Его партия не самостоятельна, а точно дублирует медные и ударные инструменты. Мелкие ноты можно было встретить в концертах Рахманинова и раньше – в Третьем концерте, но они касались исключительно *soli* деревянных духовых инструментов, но никак не солиста по определению – фортепиано.

⁵ Термин С. В. Сакова.

⁶ Armitage M. George Gershwin, Man and Legend. New York: Duell, Sloan and Pearce. 1958. P. 47.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрущенко Е. Ю. «Вариации» Э. Ллойда-Уэббера и «Рапсодия на тему Паганини» С. Рахманинова: художественные параллели // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 3. С. 88–91.

2. Васильев Ю. В. Рахманинов и джаз // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993): материалы науч. конф. / ред.-сост. А. И. Кандинский. М., 1995. С. 172–184.

3. Диденко Н. М. С. В. Рахманинов в диалоге с барочной эпохой // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 1. С. 57–61. DOI: 10.24411/2076-4766-2018-10009.

4. Лу Ю. Тематическая цитатность как основа вариаций Сергея Рахманинова // Таврійські студії. Мистецтвознавство. 2013. № 3. С. 89–94.

5. Ляхович А. В. «Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова как модель постисторического мироощущения. URL: <http://harmonia.tomsk.ru/pages/secret/?31> (дата обращения: 01.08.2020).

6. Ляхович А. В. Символика в поздних произведениях Рахманинова: монография. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2013. 184 с.

7. Мерзлов А. Н. С. В. Рахманинов и М. А. Врубель: творческие параллели // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 1. С. 141–146. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.141-146.

8. Скурко Е. Р. Фортепианные вариации С. В. Рахманинова: к вопросу трактовки жанра // Вопросы музыкальной науки. 2016. № 2. С. 50–56. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.050-056.



9. Шмакова О. В. О движении в симфоническом цикле // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2. С. 100–105. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.100-105.
10. Carruthers G. The (Re) Appraisal of Rachmaninov's Music: Contradictions and Fallacies // The Musical Times. 2006. Vol. 147, No. 1896, pp. 44–50. DOI:10.2307/25434403.
11. Fisk C. Nineteenth-Century Music? The Case of Rachmaninov // 19th-Century Music. 2008. Vol. 31, No. 3, pp. 245–265.
12. Grossman M. The Revision Process in Rachmaninoff's Piano Concerto No.1 in F-Sharp Minor, Opus 1. Edwin Mellen Pr; First Edition, 2006. 127 p.
13. MacKenzie R. Rachmaninoff's Piano Works and Diasporic Identity 1890–1945: Compositional Revision and Discourse. The University of Western Ontario, 2018. 170 p. Electronic Thesis and Dissertation Repository. 5572. URL: <https://ir.lib.uwo.ca/etd/5572> (03.08.2020).
14. Robertson G. Variations on a Theme by Paganini: Narrative Archetypes in Nineteenth- and Twentieth-century Theme-and-variation Sets: Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy. Florida State University College of Music, 2015. 183 p.
15. Zhang Y. A Stylistic, Contextual, and Musical Analysis of Rachmaninoff's "Rhapsody on a Theme of Paganini," Op. 43: Dissertation for Doctor of Musical Arts. Houston: Rice University, 2008. 75 p.

Об авторе:

Ракочи Вадим Александрович, кандидат искусствоведения, докторант кафедры истории музыки, Львовская национальная музыкальная академия имени Н. В. Лысенко (79000, г. Львов, Украина); преподаватель отдела Теории музыки, Киевская муниципальная академия музыки имени Р. М. Глиэра (01032, г. Киев, Украина), **ORCID: 0000-0003-4025-2213**, vadim.rakochi@gmail.com

REFERENCES

1. Andryushchenko E. Yu. «Variatsii» E. Lloyda-Uebbera i «Rapsodiya na temu Paganini» S. Rakhmaninova: khudozhestvennyye paralleli ["Variations" by Andrew Lloyd-Webber and "Rhapsody on a Theme of Paganini" by Sergei Rachmaninoff: Artistic Parallels]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2014. No. 3, pp. 88–91.
2. Vasiliev Yu. V. Rakhmaninov i dzhaz [Rachmaninoff and Jazz]. *S. V. Rachmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya (1873-1993): materialy nauch. konf.* [Sergei Rachmaninoff. Towards the 120th Anniversary of his Birth (1873–1993): Materials of the Scholarly Conference]. Edited by A. I. Kandinsky. Moscow, 1995, pp. 172–184.
3. Didenko N. M. S. V. Rakhmaninov v dialoge s barochnoy epokhoi [Sergei Rachmaninoff in Dialogue with the Baroque Era]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy almanakh* [The South-Russian Musical Anthology]. 2018. No. 1, pp. 57–61. DOI: 10.24411 / 2076-4766-2018-10009.
4. Lu Yu. Tematicheskaya tsitatnost' kak osnova variatsiy Sergeya Rakhmaninova [Thematic Citation as the Basis of Sergei Rachmaninoff's Variations]. *Tavriyski studiy. Mystetstvoznnavstvo* [Tavrian Studies. Art History]. 2013. No. 3, pp. 89–94.
5. Lyakhovich A. V. «Rapsodiya na temu Paganini» Rakhmaninova kak model' postistoricheskogo miroshchushcheniya ["Rhapsody on the Theme of Paganini" by Rachmaninoff as a Model of Post-Historical Perception of the World]. URL: <http://harmonia.tomsk.ru/pages/secret/?31> (01.08.2020).

6. Lyakhovich A. V. *Simvolika v pozdnikh proizvedeniyakh Rakhmaninova: monografiya* [Symbols in Rachmaninoff's Late Compositions: A Monograph]. Tambov: Publishing House of Pershina R. V., 2013. 184 p.
7. Merzlov A. N. S. V. Rakhmaninov i M. A. Vrubel': tvorcheskie paralleli [Sergei Rachmaninoff and Mikhail Vrubel: Creative Parallels]. *IKONI / ICONI*. 2019. No. 1, pp. 141–146. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.141-146.
8. Skurko E. R. *Fortepiannyye variatsii S. V. Rakhmaninova: k voprosu traktovki zhanra* [Sergei Rachmaninoff's Variations for Piano: Concerning the Question of Interpreting the Genre]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 2, pp. 50–56. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.050-056.
9. Shmakova O. V. O dvizhenii v simfonicheskom tsikle [About Motion in the Symphonic Cycle]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2015. No. 2, pp. 100–105. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.100-105.
10. Carruthers G. The (Re) Appraisal of Rachmaninov's Music: Contradictions and Fallacies. *The Musical Times*. 2006. Vol. 147, No. 1896, pp. 44–50. DOI:10.2307/25434403.
11. Fisk C. Nineteenth-Century Music? The Case of Rachmaninov. *19th-Century Music*. 2008. Vol. 31, No. 3, pp. 245–265.
12. Grossman M. *The Revision Process in Rachmaninoff's Piano Concerto No.1 in F-Sharp Minor, Opus 1*. Edwin Mellen Pr; First Edition, 2006. 127 p.
13. MacKenzie R. *Rachmaninoff's Piano Works and Diasporic Identity 1890–1945: Compositional Revision and Discourse*. The University of Western Ontario, 2018. 170 p. Electronic Thesis and Dissertation Repository. 5572. URL: <https://ir.lib.uwo.ca/etd/5572> (03.08.2020).
14. Robertson G. *Variations on a Theme by Paganini: Narrative Archetypes in Nineteenth- and Twentieth-century Theme-and-variation Sets: Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy*. Florida State University College of Music, 2015. 183 p.
15. Zhang Y. *A Stylistic, Contextual, and Musical Analysis of Rachmaninoff's "Rhapsody on a Theme of Paganini," Op. 43: Dissertation for Doctor of Musical Arts*. Houston: Rice University, 2008. 75 p.

About the author:

Vadim Rakochi, Ph.D. (Arts), Doctoral Student at the Department of Music History, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy (79000, Lviv, Ukraine); Lecturer at the Music Theory Department, R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music (01032, Kiev, Ukraine), **ORCID: 0000-0003-4025-2213**, vadim.rakochi@gmail.com

