

В.И. Антипов.

О двух консерваторских сочинениях Рахманинова

Публикация осуществлена при финансовой поддержке РГНФ.

Проект: В.И. Антипов. Энциклопедия творчества С.В. Рахманинова.

№ 14-04-00261. 2014 – 2016

Русское Музыкальное Издательство.

В последнее время заметно активизировались поиски неизвестных и утраченных материалов творческого наследия С.В. Рахманинова. В первую очередь, планомерная и систематическая работа по отысканию источников текстов музыкальных произведений связана с работой над Полным академическим собранием сочинений, осуществляемой ныне Российским музыкальным издательством. (Научная разработка Проекта – В.И. Антипов. Издательские принципы Проекта– Д.А. Дмитриев).

Два произведения, Сюита d-moll и Фуга d-moll, о которых здесь пойдет речь, опубликованы в рамках практической серии Собрания сочинений С.В. Рахманинова (1). В настоящее время они подготовлены к изданию в основной серии, вместе с другими консерваторскими произведениями композитора для фортепиано (2). Материал вступительных разделов указанных изданий, а также сообщение об обнаружении Сюиты d-moll (3) был положен в основу настоящей статьи.

Следует подчеркнуть, что ценные находки всегда сопровождали изучение произведений композитора в процессе формирования его фонда в крупнейших хранилищах, первую очередь, в Музее им. М.И. Глинки и Библиотеке Конгресса США.

Подробно и обстоятельно история творческого архива С.В. Рахманинова будет освещена в соответствующих разделах Источниковедческого приложения к Собранию сочинений С.В. Рахманинова, а также в Комментариях к отдельным томам академического издания, где, в частности, будут приводиться данные по истории авторских рукописей и других первоисточников, а также разрабатываться проблематика, связанная с источниковедческой экспертизой (атрибуцией, локализацией и датировкой) архивных материалов.

Исследователям, ставящим крупные задачи по изучению наследия великого композитора, такие, как написание большой монографии о жизни и творчестве или издание во всей полноте его творческого наследия, хорошо известно, что искусство любого художника неизменно предстает как в высшей степени целостный и поистине живой организм, в котором, с исследовательской точки зрения, нет материалов важных или второстепенных, более или, наоборот, менее значительных, а также сочинений «зрелых», достойных великого мастера, и ранних, в которых он только осваивал композиторское искусство.

Если перед нами действительно гениальный художник – все, что им создано, включая произведения, не вошедшие в золотой фонд его наследия, в той или иной мере, обязательно приобретает свой смысл в системе творческого процесса. И в этой связи особое внимание заслуживают именно ранние произведения, в которых отражается становление Мастера, Художника и, наконец, самой Личности будущего творца.

Находки, осуществленные в последние годы, ценны именно этим качеством, поскольку они отражают процесс формирования С.В. Рахманинова как композитора в годы его учения в стенах Московской консерватории.

Как ни покажется данное утверждение излишне категоричным, но именно этот период остается наименее изученным в художественной биографии композитора как с точки зрения развития художественной личности, так и в отношении самого значения консерваторского этапа в его дальнейшей творческой судьбе.

Известные на сегодняшний день источники и исследования значительное место уделяют вопросам биографики, в которой преобладает бытописание жизни юного Рахманинова - в родной семье, в доме Н.С. Зверева, первых посещений Ивановки и ранних опытов самостоятельной жизни, взаимоотношений с родными и близкими, а также с товарищами по консерватории, - хотя представляется неоспоримым, что плодотворное изучение творческого пути может проводиться лишь в тесной взаимосвязи и взаимообусловленности биографии и собственно самого творческого процесса.

Что касается пребывания юного музыканта в стенах Московской консерватории, то в этой области многое остается невыясненным и не уточненным. В подавляющем большинстве случаев считается, что процесс обучения и раннее творчество Рахманинова существовали каждое в своем автономном режиме без какой-либо их взаимной соотнесенности.

Тем не менее, тщательное изучение самого учебного курса и тех первых произведений, которые относятся к консерваторскому периоду, позволяет утверждать, что практически все написанное начинающим музыкантом, за редким исключением, имеет прямое отношение к учебному процессу и представляет собой творческие задания, выполняемые учеником консерватории в рамках той или иной музыкальной дисциплины. В данной связи необходимо назвать имена С.И. Танеева и А.С. Аренского, - выдающихся музыкантов и одновременно поистине великих учителей, в классе которых С.В. Рахманинов штудировал основы композиторского мастерства и показывал им свои первые опыты сочинения.

\*\*\*

Произведения, о которых пойдет речь, были написаны Рахманиновым в классе А.С. Аренского:

Сюита d-moll сочинялась в рамках курса инструментовки, а также музыкальной хрестоматии (так в то время назывался предмет Музыкальная форма).

Фуга d-moll была написана как задание по полифонии в рамках курса Канона и фуги. Все указанные дисциплины композитор изучал в 1890/1891 учебном году.

Сюита d-moll, о самом существовании которой известно из писем Рахманинова, до последнего времени считалась почти безвозвратно утраченной. Были попытки соотнести Сюиту с теми или иными другими произведениями раннего творчества, но в целом в музыковедческой литературе особых задач по гипотетической реконструкции ее текста не ставилось.

Впервые о ней стало известно из публикации писем композитора Наталье Скалон в книге «Молодые годы Сергея Васильевича Рахманинова». В письме от 6 января 1891 года композитор сообщал: «Я эти два с половиной дня все время писал: сюиту свою кончил только сейчас инструментовать. Это все хорошо, только после этой работы правая рука страшно болит...».

В следующем письме, от 10 января 1891 года, Рахманинов пишет: «Насчет оркестровой сюиты мое дело не выгорело, ее не будут играть, потому что написано для полного симфонического оркестра, а у нас в консерватории и инструментов таких, каких мне требуется, не найдется. Так что это останется до будущего года, там я хочу сам устроить свой концерт, тогда и сыграю ее. Теперь я ее отдал Чайковскому посмотреть: ему я беспрекословно всё поверю» (4. С. 53, 54, 170).

В примечаниях к указанному изданию не содержится дополнительных сведений по Сюите Рахманинова, как не было добавлено новых данных в научных комментариях к первому изданию эпистолярного наследия композитора (5. С. 36, 37).

Важное свидетельство в пользу существования Сюиты в письменном зафиксированном виде содержится в письме А.И. Зилоти к П.И. Чайковскому от 23 января 1891 года: «Дорогой и обожаемый Петр Ильич! Позволь к тебе обратиться с просьбой: посмотри, пожалуйста, присланную сюиту моего ученика Рахманинова и при случае скажи мне свое мнение о ней» (6. С. 115, 169).

Письмо А.И. Зилоти было учтено в последующих отечественных и зарубежных монографиях и справочных пособиях, а также в переиздании литературного наследия композитора, —

иногда, правда, в неверном отождествлении Сюиты с другими его сочинениями. Так, в издании «С. Рахманинов. Литературное наследие» с Сюитой соотносится «Скерцо» для оркестра, а в «Каталоге сочинений С. Рахманинова» Р. Трелфелла и Дж. Норриса название «*Сюита для оркестра*» фигурирует в качестве подзаголовка к утраченной на сегодняшний день симфонической поэме «Манфред», хотя по известным источникам Сюита для оркестра и симфоническая поэма «Манфред» являются разными произведениями(7).

Дальнейшая судьба утраченной рукописи прослеживается в статье Н.Н. Синьковской (8. С. 97 - 100). Суть этой истории такова.

П.И. Чайковский действительно получил рукопись оркестровой Сюиты Рахманинова. Однако, одновременно ему была передана для просмотра партитура другого автора — петербургского композитора И.И. Армсгеймера. По ошибке А. Софронова, слуги Чайковского, Сюита Рахманинова была послана в Петербург, на адрес Армсгеймера, который сразу же написал об этом Чайковскому. В ответном письме Чайковский поручил Армсгеймеру оставить партитуру Рахманинова у себя — вплоть до очередного приезда самого Чайковского в С. Петербург, где он мог бы получить ее непосредственно в руки. Безусловно, Сюита вначале была показана начинающим композитором своему непосредственному консерваторскому преподавателю — профессору А.С. Аренскому (в 1890/91 учебном году Рахманинов проходил в его классе канон и фугу, а также инструментовку). Есть все основания предполагать, что она и была написана по заданию А.С. Аренского. Отзыв профессора мог не удовлетворить его ученика, и он, памятуя о высокой оценке (5 с плюсом, окруженным маленькими крестиками), данной ему П.И. Чайковским весной 1889 года за экзаменационную задачу и ранние фортепианные пьесы, решил послать ее через А.И. Зилоти великому композитору, которому, по его словам, он «все поверит».

Из материалов, связанных с обстоятельствами получения П.И. Чайковским Сюиты Рахманинова и дальнейшими перипетиями ее возвращения, все же остается не вполне ясной судьба оркестровой партитуры, поэтому были определены дальнейшие пути архивных изысканий утраченных источников.

В рукописном отделе Музея им. М.И. Глинки, в фонде А.И. Зилоти, издавна (по книге поступлений – с 1964 года) хранится не атрибутированная рукопись фортепианного произведения в 4-х частях (ф. 274, ед. хр. 68): 1 часть. *Lento. Allegro moderato*, d-moll. 2 часть. *Lento*, h-moll. 3 часть. *Menuetto*, Fis-dur. 4 часть. *Allegro*, D-dur.

Отсутствие титульного листа с названием сочинения и указанием имени автора, каких-либо выходных данных в опорных точках, наконец, каллиграфический почерк, очевидно, создали определенные трудности при архивной обработке рукописи в момент ее поступления, в том числе, при проведении атрибуции, локализации и датировке — как источника, так и самого текста произведения.

Результаты вновь проведенной источниковедческой экспертизы привели к выводу, что текст, зафиксированный в указанном источнике, представляет собой *фортепианную редакцию* оркестровой Сюиты С.В. Рахманинова

Именно об этой фортепианной редакции идет речь в письме к Н. Скалон от 10 января 1891 года, в котором композитор рассказывает о своем намерении сыграть Сюиту в намеченном на будущий год авторском концерте.

Главными же аргументами при атрибуции произведения стали выводы, полученные в результате жанрово-стилистического анализа, в том числе, при соотнесении Сюиты С. Рахманинова с другими его композиторскими опытами консерваторского периода творчества. Уже само название «Сюита» в высшей степени соответствует музыке цикла: наличие танцевальной части «*Menuetto*», черты шествия-сарабанды во второй части, наконец, ярко выраженные признаки балетного галопа в финале. В целом же Сюита d-moll написана не без влияния произведений аналогичного жанра П.И. Чайковского и А.С. Аренского.

Сюиту Рахманинова отличает яркий, во многих разделах стилистически самобытный тематизм, столь присущий зрелым произведениям композитора. В первую очередь, данное утверждение справедливо по отношению к первой и второй частям цикла. Основные темы первой части (сонатное *allegro*) были в той или иной форме использованы в более поздних сочинениях композитора: вступительный, по рахманиновски мужественный мелодический оборот предвосхищает аналогичный ход во вступлении первой части Второго концерта для фортепиано с оркестром; вариант его звучит и в начале Прелюдии *cis-moll* (op. 3, № 2) — движение по VI-V-I ступеням лада.

Начало главной партии первой части Сюиты практически без изменений вошло в фортепианное вступление романса «Я опять одинок».

Короткая связующая партия и сама трактовка «узлового» момента музыкальной формы стала формообразующей моделью для отыгрыша к главной партии первой части Второго концерта. Первая тема побочной партии первой части Сюиты — один из ранних образцов рахманиновской «хрупкой» утонченной лирики — впоследствии получила развитие в романсе «На смерть чижика», в побочной партии первой части Четвертого концерта и других сочинениях.

Вторая часть Сюиты, *Lento*, — опыт освоения простой трехчастной формы с развивающей серединой (по номенклатуре музыкальных форм того времени, данной также в известном учебнике А.С. Аренского — первая форма рондо(9). *Lento* — образец скорбной лирики Рахманинова, вызывает в памяти написанный в той же тональности Музыкальный момент *h-moll* (op. 16, № 3).

По-иному воспринимаются третья и четвертая части Сюиты. Третья часть, *Menuetto* — ярко и мастерски стилизованный танец, указывает на принадлежность начинающего композитора к Московской композиторской школе.

Напомним, что по инициативе С.И. Танеева в стенах Московской консерватории «проповедывался» историко-энциклопедический, хрестоматийный метод изучения и творческого освоения музыкальных форм. Композиторы-ученики изучали не только собственно «музыкальные формы», взятые в их структурно-схематическом виде, но также глубинный жанрово-стилистический строй произведений(10).

Одновременно в *Menuetto* нетрудно заметить следы легкой иронии в трактовке Рахманиновым старинного танца, что, впрочем, вполне естественно было ожидать от талантливого ученика, не пожелавшего прямо «толковать» задание на сочинение пьесы в ее первичном жанре.

Четвертая часть (рондо-соната с эпизодом, по старой номенклатуре — смешанная (четвертая и пятая) форма рондо — бравурный ликующий финал, отдаленный прототип будущих завершающих частей крупных циклических полотен композитора. На фоне общих, стилистически «нейтральных» развивающих разделов несколько неожиданно узнаются мелодико-гармонические обороты, ставшие впоследствии «визитной карточкой» музыки великого мастера: арпеджированные восходящие ходы от звуков нисходящей хроматической гаммы взяты Рахманиновым из сочиненного ивановским летом 1890 года для сестер Скалон Романса для фортепиано в 6 рук и позже «перенесены» им во вторую часть Второго концерта для фортепиано с оркестром.

В финале Сюиты, как и в предыдущей части, заметны элементы пародирования — как самих «помпезных» образов, свойственных заключительным частям циклических форм, так и на устойчивые интонационно-тематические клише, сложившиеся в романтическую эпоху.

От опытного взгляда профессионального музыканта, очевидно, не скроются и некоторые черты «ученичества», проскальзывающие в отдельных эпизодах Сюиты. Несколько схематично и прямолинейно сталкиваются в разработке первой части темы главной и побочной партий, — следствие хорошо усвоенных формообразующих композиционных матриц. Ощущается и влияние музыки великих предшественников. Здесь можно было бы указать на вторую побочную тему первой части Сюиты, прототипом которой, возможно,

стала главная тема второй части Тройного концерта Бетховена для фортепиано, скрипки и виолончели с оркестром (op. 56).

Не случайно позднее образный строй второй побочной партии из первой части Сюиты повторился в побочной партии Первой, *фаустовой* сонаты Рахманинова для фортепиано op. 28.

Прообразом второй части Сюиты, возможно, стала величественно-трагедийная медленная часть из Сонаты Шуберта B-dur (D 960). Кульминация второй части Сюиты напоминает аналогичный раздел «Жалобы Ингрид» из «Пер Гюнта» Э. Грига — композитора, столь любимого и высоко чтимого Рахманиновым. В финале Сюиты мелькают знакомые образы бравурных частей инструментальных циклов Бетховена, Шуберта, Шумана. Главная же тема финала воспроизводит, правда в мажоре, тему среднего раздела Каприса Н. Паганини Es-dur, положенного в основу знаменитой транскрипции Ф. Листа.

Все перечисленные аналогии и сходства не должны удивлять и, тем более, разочаровывать: Сюита написана композитором, только начинающим свой творческий путь. Скорее наоборот: в столь раннем произведении поражает по-рахманиновски властно-волевое начало, позволяющее придать некоторой стилевой калейдоскопичности образов неуклонную направленность — свидетельство мощного творческого дарования, и, что не менее важно, первых ростков истинно композиторского мастерства.

Заметное «балансирование» между невольным подражанием старым мастерам, обретением собственного стиля и, возможно, не до конца творчески осознанным моментом пародирования придают смысловую многозначность образному строю Сюиты, требующую и соответствующей исполнительской интерпретации.

Сюита занимает свое, в высшей степени органичное место в ряду известных сочинений композитора, созданных в годы его обучения в стенах Московской консерватории. Ко времени ее создания Рахманинов — автор нескольких фортепианных пьес (Этюд *Fis-dur* (утрачен), 3 ноктюрна, 4 пьесы, первоначально обозначенные как op. 1, и др.); сохранившегося в эскизах юношеского концерта *c-moll*, двух частей из струнного Квартета *g-moll*; хора на латинский текст *Deus Meus*, созданного в классе контрапункта у С.И. Танеева; первых романсов — «У врат обители святой», «Я тебе ничего не скажу», «В молчаньи ночи тайной» в первой его редакции; Вальса и Романса для фортепиано в 6 рук; двух пьес: «Мелодии» и «Lied» для виолончели и фортепиано; Романса *a-moll* для скрипки и фортепиано; сохранившейся в эскизах первой редакции первой части Первого концерта для фортепиано с оркестром *fis-moll*, Симфонической поэмы «Манфред» (утрачена), Скерцо для оркестра и других пьес.

Практически сразу после написания Сюиты композитор уверенно приступил к созданию крупных, развернутых произведений — Русской рапсодии для двух фортепиано; Первого концерта для фортепиано с оркестром в трех частях в ранней его редакции.

Следующий, 1891/92 учебный год, ставший, в силу обстоятельств, последним годом пребывания Рахманинова в консерватории, отмечен созданием первой части «Юношеской» симфонии, симфонической поэмы «Князь Ростислав», Элегического трио *g-moll*, ряда других произведений, созданных в классе свободного сочинения у А.С. Аренского, наконец, экзаменационной оперой «Алеко», ставшей итоговым произведением консерваторского периода творчества Рахманинова. Он продолжался с 1887 года, к которому относятся первые опыты сочинения, до весны 1892 года, ознаменованного блистательным окончанием консерватории.

Если затронуть общеэстетическую направленность стиля ранних произведений композитора, в том числе — Сюиты *d-moll*, то признаки эклектичности, присущие образному строю некоторых из них, по своему преломляют художественный контекст того времени, отразившийся также и на эстетике консерваторского обучения. В этом смысле Сюита Рахманинова предстает как памятник своей эпохи и одновременно — как важнейший «авантекст» в наследии композитора в целом, одним из первых ростков, определивших творческий путь великого музыканта.

\*\*\*

Другим произведением, обнаруженным и атрибутированным в процессе источниковедческой подготовки к изданию Полного академического собрания сочинений С.В. Рахманинова стала Фуга для фортепиано d-moll. Об этом произведении частично известно по изданию, выпущенному в 1949 году Государственным музыкальным издательством под редакцией Г. Киркора(11).

Издание 1949 года было основано на тексте автографа, хранящегося в Государственном Центральном музее музыкальной культуры им. М.И. Глинки(12). В настоящее время установлено, что в распоряжении первого редактора была лишь часть источников текста, а именно — два листа автографа. Третий лист, на котором зафиксирована значительная часть нотного текста, не оказался в поле зрения редактора, вероятнее всего, вследствие ошибки, допущенной при архивной обработке рукописи: третий лист был помещен в другую архивную папку, оказавшуюся по каким-то причинам недоступной для исследователя. По сути, первое издание представляет собой более или менее удачную компоновку развернутого экспозиционного раздела Фуги и ее заключительного раздела — коды.

Во вступительной заметке к указанному изданию отмечено, что название произведения в автографе отсутствует. Однако на титульном листе все же имеется авторский заголовок «Фуга», причем записанный дважды. Заголовок не был прочитан редактором, поскольку титульный лист рукописи испещрен различными рисунками и записями, и название оказалось визуально зашифрованным и скрытым для непосредственного прочтения. Спустя год после первой публикации Фуга d-moll в текстологической обработке Г. Киркора была переиздана с незначительными уточнениями в Полном собрании сочинений для фортепиано С.В. Рахманинова в редакции П.А. Ламма под названием «Пьеса d-moll»(13). В комментариях П.А. Ламм привнес новые сведения о том, что тема этой пьесы была дана Рахманинову А.С. Аренским, который, в свою очередь, сам использовал ее для своей Фугетты. Добавим, что малоизвестное ныне сочинение А.С. Аренского было опубликовано в 1896 году П. Юргенсоном без указания номера опуса(14). Остается невыясненным, была ли известна музыка «Фугетты» А.С. Аренского его ученику в момент написания последним Фуги d-moll.

Фуга d-moll С. Рахманинова в неполной текстологической обработке Г. Киркора была также переиздана в 1951 году в Нью-Йорке под издательским названием «Пьеса-фантазия»(15). Сравнительно недавно, в том же объеме, что и предыдущие публикации, пьеса вышла в издательстве Сикорского в редакции Дэвида Каннаты (16). Эта пьеса не получила широкого распространения в исполнительской практике, в первую очередь, по причине явной незавершенности произведения в том виде, в котором оно было представлено в указанных изданиях, а также неубедительности расшифровки отдельных фрагментов нотного текста. В «Каталоге сочинений С. Рахманинова» Фуга d-moll дана под названием «Piese (Canon) for piano solo» (17. С. 149). В музыковедческой литературе Фуга d-moll по указанным нотным изданиям практически также не получила научного освещения и оценки. Одним из исключений стала монография Барри Мартина, в которой упоминается Фуга d-moll, приводится нотный пример и, в частности, отмечается сходство темы с шопеновскими прообразами (18. С. 47 - 48).

Фуга d-moll была написана в рамках курса Канона и фуги, который Рахманинов проходил в классе профессора А.С. Аренского в 1890-91 учебном году. Сохранился ряд полифонических произведений, относящихся к этому периоду обучения композитора в стенах Московской консерватории:

1. **Канон G-dur.** (Двухголосный, бесконечный 2-го разряда, 2-х частная репризная форма).
2. **Канон e-moll.** (Двухголосный, 2-х частная репризная форма, с аккордовым сопровождением).
3. **Фуга D-dur.** (Четырехголосная, не окончена).
4. **Фуга C-dur.** (Трехголосная).

Перечисленные полифонические произведения, хранящиеся ныне в ГЦММК им. М.И. Глинки (19), судя по их строгому, учебно-методическому характеру, очевидно, предшествовали написанию Фуги d-moll и были созданы осенью 1890 года. Что касается самой Фуги d-moll, то время ее сочинения — январь 1891 года (после 14-го числа): тема Фуги в качестве задания была записана рукой А.С. Аренского на титульном листе «Русской рапсодии» С. Рахманинова для двух фортепиано в 4 руки (20). В письме композитора к Н.Д. Скалон от 10 января 1891 года имеется свидетельство: «После своей оркестровой сюиты я начал сейчас же писать вещь для двух фортепиано» (21. С. 163). Есть также дата, проставленная композитором в автографе Русской рапсодии: 12-14 января 1891 (22).

В одном из писем, относящихся к тому времени, С. Рахманинов писал о своих занятиях по полифонии: «...Мне нужно было писать фугу — обстоятельство, как его ни рассматривай со всех сторон, во всяком случае неприятное» (23. С. 154). В примечаниях к приведенному фрагменту письма фуга, о которой пишет композитор, соотнесена с Фугой d-moll (24. С. 501). 2)

Несомненно, однако, что Рахманинов имел в виду фуги D-dur или C-dur, примеры которых приведены выше. Возможно, речь идет о фуге, на сегодняшний день утраченной. Но в любом случае Фуга d-moll не могла быть написана ранее января 1891 года, когда Рахманинов получил задание от А. Аренского в виде темы, записанной на титульном листе Русской рапсодии.

В архиве С.В. Рахманинова, хранящемся в ГЦММК, имеется ряд набросков, свидетельствующих о процессе освоения начинающим композитором полифонических форм. Известна также запись экспозиции и коды экзаменационной фуги C-dur, сделанная композитором по памяти специально для книги «Воспоминания С. Рахманинова, переданные Оскаром фон Риземаном» (25. С. 254 - 255).

Из всех перечисленных учебных работ опубликован только канон e-moll (26). Среди полифонических произведений С. Рахманинова известна также Фугетта F-dur, сочиненная спустя несколько лет после окончания консерватории, в 1899 году (27).

Перечисленные полифонические произведения С. Рахманинова, вновь обнаруженные в ГЦММК им. М.И. Глинки и подготовленные к изданию в рамках Полного академического собрания сочинений, во многом устраняют то противоречие, которое до настоящего времени существовало между биографическими источниками и самим творчеством композитора. Так, в книге Оскара фон Риземана имеется следующее свидетельство Рахманинова о прохождении Канона и фуги в классе А.С. Аренского: «Насколько Аренский был хорош в преподавании гармонии, предмета совершенно ему близкого, настолько несостоятельным он оказался в фуге. Ничего не объясняя, он постоянно отсылал нас к фугам Баха, в построении которых мы не могли разобраться. Так как у нас не было никаких знаний, я проявил полную тупость в написании фуг, забросил это занятие и возвратился к своей лени... Но тут на помощь подоспела судьба. Аренский заболел, и Танеева попросили взять его класс. Так получилось, что незадолго до конца семестра в нашем классе фуги появился Танеев. Мне очень жаль, что он дал мне только два урока. Однако из этих двух уроков я почерпнул больше, чем за весь предыдущий год...» (28. С. 67).

Приведенные воспоминания, так или иначе, говорят о не совсем благополучном прохождении Рахманиновым одной из важнейших музыкальных дисциплин в стенах консерватории. Однако реальный материал — учебные полифонические тетради композитора все же свидетельствуют о достаточно интенсивном освоении жанра канона и фуги, и если число полифонических произведений С. Рахманинова сравнительно невелико, то, во всяком случае, совершенно очевидно, что каждый раз при написании канона или фуги композитор отнюдь не ограничивал себя требованиями исключительно учебно-методического плана, но, безусловно, ставил перед собой и творчески-художественные задачи. Фуга d-moll — ярчайшее тому подтверждение.

Известный на сегодня текст автографа Фуги представляет собой запись произведения без каких-либо серьезных погрешностей и ошибок письма. Одновременно в тексте автографа отсутствуют такие важные детали как динамические и артикуляционные обозначения. Такой способ записи текста характерен именно для ранних произведений Рахманинова. Как правило, указанные исполнительские нюансы вносились композитором после записи текста в беловике.

Фуга d-moll заметно выделяется в контексте других фортепианных пьес консерваторского периода творчества С. Рахманинова. Позже, в процессе работы над циклом «Музыкальные моменты» op. 16, композитор вспомнил о своей ранней полифонической пьесе и включил отдельные ее мотивы в Музыкальный момент № 4, e-moll.

Первая фраза темы Фуги послужила основой для фигураций аккомпанирующей партии Музыкального момента.

Кроме того, каноническая секвенция из Фуги d-moll (т. 66-69) была переработана в каноническую секвенцию-отыгрыш к главной теме Музыкального момента (т. 15-20, 59-64): В связи с творческой переработкой интонационно-тематического материала Фуги для Музыкального момента e-moll представляется важным свидетельство А.Б. Гольденвейзера, которое приводится в его воспоминаниях о С. Рахманинове: «Между прочим, еще в классе сочинения, когда Аренский предложил написать какое-нибудь произведение небольшой формы, Рахманинов как классную работу создал Музыкальный момент e-moll — превосходную вещь, ставшую вскоре очень известной пьесой» (29. С. 409).

Можно с уверенностью утверждать, что в воспоминаниях А. Гольденвейзера речь идет именно о Фуге d-moll, которая, за давностью лет, в памяти мемуариста невольно отождествилась с одним из известнейших произведений композитора — Музыкальным моментом e-moll. Вероятнее всего, композитор показывал Фугу d-moll своим консерваторским друзьям, что, в свою очередь, свидетельствует и о ее завершенности в руках композитора, и об авторском к ней отношении.

Отдельные мотивы Фуги в дальнейшем вошли в общий интонационно-стилистический словарь зрелого периода творчества композитора. Обращает на себя внимание и чрезвычайно развитая фактурно-контрапунктическая разработка музыкальной ткани — как в противосложениях к теме Фуги, так и в интермедиях.

Фуга d-moll С. Рахманинова — одно из ярких, виртуозных произведений раннего, консерваторского периода творчества композитора. Как и в ряде других сочинений того времени, в ней заметны влияния музыки старых мастеров. Так, интермедии Фуги напоминают заключительный раздел финала «Венского карнавала» Р. Шумана, также проскальзывают гармонические обороты из «Блуждающих огней» Ф. Листа.

Тем не менее, Фуга d-moll, безусловно, отмечена чертами самобытного стиля, свойственного произведениям зрелого периода творчества с их яркими кульминационными взлетами, охватом максимально широкого пространственно-звукового диапазона, смелыми решениями в освоении фортепианной фактуры. Фуга d-moll дает подлинное представление о масштабах освоения начинающим композитором полифонических форм и, одновременно, она является одним из первых опытов создания подлинно концертной пьесы, достойной включения ее в исполнительский репертуар.

\*\*\*

Возвращаясь к общей характеристике консерваторских произведений С.В. Рахманинова, подчеркнем, что композитор достаточно быстро преодолел их некоторый «полистилизм», хотя известны и определенные возвращения к строгим классическим образцам на протяжении всего его творческого пути. Эти «возвращения» позволили в свое время Ю. Энгелю отметить в музыке Рахманинова «формальное» начало, принадлежность к модернизму и даже совсем непривычный для стереотипного понимания творчества композитора «отрыв от народной музыки», обусловленный художественными устремлениями «от частного к общему, от национального к человеческому, от реального к символическому» (30).



Публикация всех ранних произведений в рамках Полного академического собрания сочинений С.В. Рахманинова во многом прояснит картину тернистого пути становления юного музыканта как композитора и подлинного мастера, с честью выдержавшего все трудные профессиональные испытания, предъявляемые его учителями и консерваторским классом свободного сочинения. Годы учения определили практически весь дальнейший путь великого музыканта и стали поистине путеводной звездой его дальнейших художественных завоеваний. Сам Рахманинов никогда не забывал о годах своего творческого становления.

\*\*\*

1. Рахманинов С.В. Сюита d-moll. Первое издание. - М.: РМИ, 2002.  
Рахманинов С.В. Фуга d-moll. Первое издание. - М.: РМИ, 2002.
2. Рахманинов С.В. Полное академическое собрание сочинений. Серия V. Произведения для фортепиано. Том 16: Пьесы). - М.: РМИ, в печати.
3. Антипов В.И. Обнаружена считавшаяся утраченной Сюита ре-минор Сергея Рахманинова //Российская музыкальная газета: Музейный листок. 2002. № 27-28. Январь.
4. Молодые годы Сергея Васильевича Рахманинова: Письма. Воспоминания. /Под ред. М. Богданова-Березовского. – Л.; – М.: Музгиз, 1949. С. 53, 54, 170.
5. С.В. Рахманинов. Письма. /Ред., вступ. ст. и коммент. З.А. Апетян. – М.: Музиздат, 1955. С. 36, 37.
6. Александр Ильич Зилоти. 1863-1945: Воспоминания и письма. /Сост., авт. предисл. и прим. Л.М. Кутателадзе; под ред. Л.Н. Раабена. – Л.: Музгиз, 1963. С. 115, 169.
7. Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. - М.: Музыка. 1973. С. 42. Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов (1873-1943). – М.: Сов. Композитор, 1976. С. 77, 79, 643. С. Рахманинов. Литературное наследие. В 3 т. / Сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З.А. Апетян. Т.1. – М.: Сов. Композитор, 1978. С. 162, 163, 504. A Catalogue of the Compositions of S. Rachmaninoff by Robert Threlfall and Geoffrey Norris. – London: Scholar Press, 1982. P. 163.
8. Синьковская Н.Н. Начало одной творческой дружбы //Сов. Музыка. 1978, № 5. С. 97-100.
9. Аренский А.С. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. – М., 1893-1894.
10. См.: Бобылев Л.Б. История и принципы композиторского образования в первых русских консерваториях (1862-1917). – М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1992.
11. Рахманинов С.В. Две пьесы. Для фортепиано /Под ред. Г. Киркора. – М. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1949. (В надзаголовке: Государственный музей музыкальной культуры).
12. ГЦММК им. М.И. Глинки. Ф. 18, ед. хр. 105.
13. Рахманинов С.В. Полное собрание сочинений для фортепиано /Под ред. П.А. Ламма. Т. 3. – М. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1950.
14. Аренский А.С. Фугетта. Для фортепиано. – М.: П. Юргенсон, [1896].
15. Rachmaninoff S. Two Fantasy-Pieces, published for the Wrst time (from recently-discovered manuscripts), edited by Alfred Mirovich. – New York: Leeds Music Corporation, Radio City. – 1951.
16. Rachmaninoff S. Klaiverstuck //Rachmaninoff. Fruhe Klavierwerke /Autorisierte Erstausgabe David Batler Cannata. - Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, <sup>1</sup> 1555. 1992.
17. A Catalogue of the Compositions of S. Rachmaninoff by Robert Threlfall and Geoffrey Norris. – L.: Scolar Press, 1982. p.149.
18. Martyn B. Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor. – L.: Scolar Press, 1990. p. 47-48.
19. ГЦММК. Ф. 18, ед. хр. 118.
20. ГЦММК. Ф. 18, ед. хр. 108.
21. Рахманинов С. Литературное наследие. В 3 томах /Под. Ред. З.А. Апетян. Т. 1. – М.: Сов. Композитор, 1978. С. 163.

22. ГЦММК. Ф. 18, ед. хр. 108.
23. Письмо к Н.Д. Скалон от 9 или 10 октября 1890 года. См.: С. Рахманинов. Литературное наследие... С. 154.
24. Там же. С. 501.
25. Rachmaninoff's Recollections, told to Oskar von Riesemann. – London.: George Allen & Unwin Ltd, 1934. p. 254-255.
26. Полифонические пьесы русских композиторов / Под. Ред. П. Лукьянченко. Вып. 3. - М.: Музыка, 1983.
27. Полифонические пьесы русских композиторов / Под. Ред. П. Лукьянченко. Вып. 2. – М.: Музыка, 1980.
28. Rachmaninoff's Recollections... p. 67.
29. Гольденвейзер А.Б. Из личных воспоминаний о С.В. Рахманинове. / Воспоминания о Рахманинове / Под Ред. З.А. Апетян. Изд. пятое, дополненное. Т. 1. – М.: Музыка, 1988. С. 409.
30. Энгель Ю. Танеев. Рахманинов. Скрябин /Русские ведомости. 1910, 30 ноября.