МУЗЕЙ-УСАДЬБА С. В. РАХМАНИНОВА «ИВАНОВКА»

В. И. Антипов

ТВОРЧЕСКИЙ АРХИВ С. В. РАХМАНИНОВА: УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Сборник статей

К 140-летию со дня рождения
Сергея Васильевича Рахманинова
(1873—1943)

Тамбов
ИЗДАТЕЛЬСТВО ПЕРШИНА Р.В.
2013

ББК 85.313(2Р=Рус)
УДК 78.071.1
А721

Издание осуществлено в рамках долгосрочной целевой программы «Культура Тамбовской области»

Исследование осуществлялось при финансовой поддержке РГНФ. Проект: Антипов В. И. Предметно-тематический указатель произведений С. В. Рахманинова. 10-04-00141а. 2010—2012. — Русское Музыкальное Издательство.

Руководитель издательских проектов
Музея-усадьбы С. В. Рахманинова «Ивановка» — А. И. ЕРМАКОВ

А721 Антипов, В. И.
Творческий архив С. В. Рахманинова: указатель произведений: сборник статей / В. И. Антипов; – Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2013. – 135 с.

Сборник статей известного российского ученого Валентина Ивановича Антипова включает в себя статьи, посвященные творческому наследию С. В. Рахманинова. Сборник состоит из двух разделов, объединенных общей темой.

Первый раздел представляет собой полный хронологический Указатель произведений С. В. Рахманинова, который содержит архивные шифры мест хранения автографов композитора, а также в ряде случаев необходимую аннотацию по истории возникновения замыслов произведений.

Второй раздел посвящен проблемам методологии источниковедения, неизвестным произведениям С. В. Рахманинова, отдельным редакциям и вариантам, а также вновь обнаруженным источникам творчества композитора.

Книга предназначена для специалистов в области исторического музыкознания, текстологии, источниковедения, а также представляет интерес для широкого круга читателей, интересующихся творчеством С. В. Рахманинова.

ББК 85.313(2Р=Рус)
УДК 78.071.1

© Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка», 2013
© Издательство Першина Р. В., редакционно-издательское оформление, 2013

ISBN 978-5-91253-473-7

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С. В. РАХМАНИНОВА

ГОДЫ УЧЕНИЯ СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА. СТАНОВЛЕНИЕ МАСТЕРА[1]

В большинстве известных исследований, посвященных отроческим и юношеским годам С. Рахманинова, значительное место уделяется вопросам биографики. В публикациях, при всем внимании авторов к творчеству композитора тех лет, все же преобладает бытописание его жизни в семье, в доме Н. С. Зверева, подробно освещены визиты в Ивановку, отражены первые юношеские увлечения, взаимоотношения с родными и близкими, с товарищами по консерватории.

Что касается композиторского обучения С. Рахманинова в стенах Московской консерватории, то в этой области многое остается неисследованным. Соотнесение теоретических предметов и первых произведений позволяет утверждать, что они, за редким исключением, имеют прямое отношение к учебному процессу. В данной связи необходимо назвать имена С. И. Танеева и А. С. Аренского — поистине великих учителей, у которых С. Рахманинов штудировал основы композиторского мастерства.

Курс композиции в Московской консерватории был основан на приобщении учеников к истории мировой музыкальной культуры. Изучались следующие учебные предметы: гармония, контрапункт, канон и фуга, инструментовка, музыкальная форма (осваивалась по мере прохождения курса названных дисциплин). В процессе ознакомления с музыкальными формами и инструментовкой сочинялись произведения для фортепиано, фортепиано с оркестром,

[1] Опубликовано: Антипов В. И. Годы учения Сергея Рахманинова. Становление мастера // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тез. IV междунар. науч.-практ. конф., 25 января 2008 г. / Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. Тамбов, 2008. Ч. I. С. 3–11.

фортепианные ансамбли, камерно-инструментальные произведения, романсы, хоровая и оркестровая музыка.

Наконец, выпускники класса свободного сочинения приступали к созданию оперы после предварительного освоения отдельных оперных номеров: речитатива, арии, вокальных ансамблей, хоровых сцен.

В настоящее время сведения, имеющиеся во всех без исключения описях архивных фондов и указателях произведений С. Рахманинова, нуждаются в существенных уточнениях источниковедческого и текстологического характера — как в отношении атрибуции, датировок и локализации отдельных источников, так и в отношении полноты сведений об общем объеме творческого наследия композитора[1].

Изучение ранних произведений во многом проясняет картину тернистого пути становления музыканта, с честью выдержавшего все трудные профессиональные испытания. Годы учения определили практически весь дальнейший путь великого композитора и стали поистине путеводной звездой его будущих художественных завоеваний. Сам С. Рахманинов с неизменной благодарностью помнил о годах своего творческого становления.

---

[1] См.: Автографы С. В. Рахманинова в фондах ГЦММК имени М. И. Глинки. Каталог-справочник / Сост. Е. Бортникова. М., 1955; 2-е изд., доп. / Сост. Е. Е. Бортникова, Ф. А. Красинская, М. Г. Рыцарева. Ред. М. Г. Рыцарева. М.: Сов. композитор, 1980; Threlfall R. and Norris G. A Catalogue of the Compositions of S. Rachmaninoff. London: Scholar Press, 1982; Cannata D. B. Rachmaninoff's changing view of symphonic structure. New York. 1993; Его же: Rachmaninoff and the Simphony. Innsbruck; Wien, 1999. При составлении нижеследующего (по необходимости краткого в отношении научных комментариев) полного списка известных на сегодняшний день консерваторских произведений были тщательно исследованы рукописные фонды, хранящие нотные автографы С. Рахманинова: ГЦММК, Библиотека Конгресса США (Вашингтон), Британская библиотека, РНБ, НИИ искусствознания (Санкт-Петербург), РГАЛИ, Библиотека МГК им. П. И. Чайковского и другие. Также были изучены издаваемые в свое время «Отчеты Московской консерватории» за 1885—1892 годы; Архив Московской консерватории (РГАЛИ, ф. 2099, оп. 1); Экзаменационные работы студентов Московской консерватории (ГЦММК, ф. 91); теоретические работы профессоров — учителей С. Рахманинова: Аренский А. С. Краткое руководство к практическому изучению гармонии. М., 1891; Его же: Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. Ч. 1–2. М., 1893—1894; Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма [1887—1906]. Лейпциг, 1909; Его же: Учение о каноне [1901—1915]. М., 1929; современные научные труды: Бобылев Л. Б. История и принципы композиторского образования в первых русских консерваториях (1862—1917). М.: Московская консерватория, 1992. Архивные исследования нотного и других фондов, проводимые заново в настоящее время, осуществляются в связи с процессом издания Полного академического собрания сочинений С. В. Рахманинова Русским Музыкальным Издательством (РМИ). Автор научной разработки — В. И. Антипов. Издательские принципы — Д. А. Дмитриев.

Музыкально-теоретические предметы и произведения С. Рахманинова

1887/1888 учебный год
Произведения (сочинены самостоятельно):

Этюд Fis-dur для фортепиано.

Первое письменно зафиксированное произведение С. Рахманинова. Ноябрь 1887 года. Автограф утрачен[1].

Три ноктюрна для фортепиано:

1. fis-moll «12–21 ноября 1887 г.»;
2. F-dur «22–25 ноября 1887 г.»;
3. c-moll «3 декабря 1887 — 12 января 1888 г.»[2].

Пьеса для фортепиано. Лето 1888 года. Посвящена М. Пресману. Автограф утрачен. Возможно, С. Рахманинов не записал нотный текст[3].

1888/1889 учебный год
Гармония (2 год изучения). А. С. Аренский.
Произведения:

Песня без слов (Прелюдия) d-moll. Экзаменационная задача по гармонии на данный басовый голос. 8 мая 1889 года (день письменного экзамена по гармонии). Пьеса под названием «Песня без слов» была воспроизведена по памяти С. Рахманиновым для книги О. Риземана[4].

---

[1] См.: Рахманинов С. В.: Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: Радуга, 1992. С. 39. Сочинению Этюда Fis-dur предшествовали Импровизации для фортепиано, публично исполняемые С. Рахманиновым с 10-летнего возраста, несомненно, развивавшие творческое воображение юного музыканта. – См. там же. С. 26.

[2] Автограф трех ноктюрнов был подарен композитором Н. С. Звереву. Ныне хранится в ГЦММК, ф. 18, № 731. Впервые они были изданы под ред. И. Ф. Бэлзы: М., Музгиз, 1949. Опубликованы также в издании: Рахманинов С. В. Полное собрание сочинений для фортепиано: В 4 т. / Ред. П. А. Ламм, К. Н. Игумнов. М.; Л., 1951. Т. 3; Ч. 1.

[3] См.: Пресман М. Л. Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов (Памяти профессора Московской консерватории Н. С. Зверева) / Воспоминания о Рахманинове: В 2 т. / Сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. А. Апетян. 5-е изд., доп. М.: Музыка, 1988. Т. 1. С. 156.

[4] См. ее факсимильное воспроизведение: Rachmaninoff′s Reccollections, told to Oscar von Riesemann. London: George Allen & Unwin Ltd., 1934. Сохранились задачи по гармонии, выполненные С. Рахманиновым. Рукопись хранится в одной архивной ед. хр. с Ноктюрнами. В указателе «Автографы С. В. Рахманинова» задачи по гармонии значатся как «наброски неустановленных произведений» – См. «Автографы С. В. Рахманинова». С. 14.

Четыре пьесы для фортепиано:

1. *Романс.*
2. *Прелюд.*
3. *Мелодия.*
4. *Гавот.*

Весна 1889 года. Первоначально были помечены С. Рахманиновым как ор. 1[1]. Очевидно, пьесы сочинялись С. Рахманиновым в качестве задания на освоение простых форм (период, простая песнь и первая форма рондо)[2].

«Камаринская».

Весна 1889 года. Эскиз. Очевидно, представляет собой задание на гармонизацию народной песни[3].

1889/1890 учебный год

Контрапункт. С. И. Танеев. 1–2 полугодие

Произведения:

Два хора: *1. Deus Meus. 2. Canon*[4]

Инструментовка. А. С. Аренский

Произведения:

Первый квартет.

Для двух скрипок, альта и виолончели.

Две части: *Romance* g-moll; *Scherzo* D-dur.

Осень «1889» года.

Переработан для струнного оркестра к первому исполнению 24 февраля 1891 года[5].

---

[1] Автограф хранится в ГЦММК, ф. 18, № 75–78. Первое издание: Рахманинов С. В. Полное собрание сочинений для фортепиано: В 4 т. / Ред. П. А. Ламм, К. Н. Игумнов. М.; Л.: Музгиз, 1948. Т. 1.

[2] Сочиненные через год после самостоятельных «Трех ноктюрнов», данные «Четыре пьесы» обнаруживают освоение композитором первых азов в области гармонии, музыкальной фактуры, голосоведения, музыкальной формы, полученных на первом году обучения у А. С. Аренского.

[3] Автограф хранится в ГЦММК, ф. 18, № 74. В указателе «Автографы С. Рахманинова в ГЦММК» атрибутируется как «Запись музыкальной мысли» – См. «Автографы С. В. Рахманинова». С. 20. Не издано.

[4] Автографы хранятся в ГЦММК, ф. 18, № 70. Шестиголосный хор «Deus Meus» впервые издан в сборнике: Рахманинов С. В. Три хора без сопровождения. М.: Музыка, 1972. «Canon» до настоящего времени остается неопубликованным. Сохранились рукописи, содержащие контрапунктические упражнения: ГЦММК, ф. 18, № 118.

[5] Автограф первого квартета хранится в ГЦММК, ф. 18, № 62. В рукописи имеется добавление партии контрабаса для исполнения струнным оркестром. – См. о первом исполнении: С. В. Рахманинов. Литературное наследие: В 3 т. / Ред.-сост. З. А. Апетян. М., 1978. Т. 1. С. 502. Первое издание: Рахманинов С. В. Два неоконченных квартета / Ред. Б. В. Доброхотов, Г. В. Киркор. М.; Л.: Музгиз. 1947.

Концерт c-moll. Для фортепиано с оркестром. I часть.

Изложение для двух фортепиано. Утрачены последние листы автографа с записью репризы[1].

«У врат обители святой». Романс. Сл. М. Лермонтова. «29/IV – 1890» (См.: 1890/1891 учебный год, цикл Шесть романсов).

Романс a-moll для скрипки и фортепиано.

Возможно, лето 1890 года[2].

Lied f-moll**.** Для виолончели и фортепиано.

«6-е августа 1890 года»[3].

Melodie D-dur. Для виолончели и фортепиано.

Возможно, лето 1890 года[4].

Две пьесы для фортепиано в 6 рук: 1. *Valse*. «15 августа 1890 г.». 2. *Romance*. «20 сентября 1890 г.»[5].

Romance. G-dur. Для фортепиано в 4 руки. Вероятно, лето 1890 года[6].

Вальс. Es-dur. Для фортепиано в 4 руки. Вероятно, лето 1890 года[7].

---

[1] Автограф Концерта c-moll хранится в ГЦММК, ф. 18, № 37. Не опубликован. – См. факсимильное воспроизведение 1–3 страниц автографа в статье: Брянцева В. Н. Рукописи первого и второго фортепианных концертов С. В. Рахманинова // Из архивов русских музыкантов. М.: Гос. муз. изд., 1962. С. 121–138. (Утраченный нотный текст репризы поддается творческой реконструкции).

[2] Автограф ко времени его издания находился в редакции журнала «Советская музыка». Впервые был опубликован под ред. И. Ямпольского в качестве Нотного приложения к данному журналу: 1949, № 1. В настоящее время автограф вновь утрачен.

[3] Автограф хранится в ГЦММК, ф. 18, № 852. Первое издание: М.: Музгиз, 1949, под названием «Романс».

[4] Автограф утрачен. Первое издание: Нью-Йорк: The Composers Press Inc., 1947. Под ред. М. Альтшулера. В России Melodie для виолончели и фортепиано не издавалась.

[5] Пьесы были сочинены для Веры, Людмилы и Натальи Скалон. Вальс написан на тему Натальи Скалон. Ее рукой тема записана на нотной странице, ставшей позднее титульным листом черновика Фуги d-moll. – См. факсимильное воспроизведение в издании, указанном в примеч. 20. Автограф Вальса хранится в ГЦММК, ф. 18, № 2127. Рукописная копия Романса хранится в ГЦММК, ф. 18, № 2128. Первое издание: Рахманинов С. В. Две пьесы для фортепиано в шесть рук: I. Вальс. II. Романс. Л.: Гос. муз. изд., 1948. Данные пьесы не были сочинены в качестве учебного задания, однако помимо желания сочинить и посвятить пьесы сестрам Скалон, композитор поставил перед собой и достаточно сложную собственно творческую задачу создания развитого по фактуре ансамбля для фортепиано в шесть рук. С этой задачей он блистательно справился.

[6] Автограф хранится в ГЦММК, ф. 18, № 107. Первое издание: Рахманинов С. В. Полное собрание сочинений для фортепиано. Ред. П. А. Ламм, К. Н. Игумнов. М.; Л.: Музгиз, 1950. Т. 3. Ч. 2

[7] Автограф: в настоящее время известен развернутый, но не завершенный эскиз Вальса. Хранится в ГЦММК, ф. 19, № 42 (л. 6 об., 7, 10-17). Не издан. –

1890/1891 учебный год
Канон и Фуга. А. С. Аренский. С. И. Танеев[1]
Полифонические произведения:

Канон G-dur. Двухголосный, бесконечный 2-го разряда, 2-частная репризная форма. Осень 1890 года.

Канон e-moll. Двухголосный, 2-частная репризная форма.

Фуга D-dur. Четырехголосная. Осень 1890 года.

Фуга C-dur. Трехголосная[2]. Осень 1890 года.

Фуга d-moll. Трехголосная. Январь (после 14 числа) 1891 года[3].

Фуга C-dur. Экзаменационная. Двойная, четырехголосная. 27 мая 1891 года. Автограф утрачен[4].

Полифонический эскиз. 1891 год[5].

См. об этом автографе: Наумов А. А. В мире музыкальных рукописей Рахманинова: Новые поступления, поиски, находки // Новое о Рахманинове. М.: Дека-ВС, 2006. С. 179–180. Там же, на последней странице сборника (С. 232) опубликован факсимиле фрагмента Вальса. В указанной статье эскиз атрибутируется как «Фрагмент неизвестного симфонического произведения». Однако жанровая принадлежность (вальс в его первичном, салонном значении), а также исполнительский состав (для фортепиано в 4 руки — в частности, отмечена фортепианная аппликатура) не вызывают сомнений. Поскольку в автографе эскиза Вальса заметны исправления в сторону облегчения музыкальной фактуры, можно предположить, что Вальс предназначался для кого-нибудь из домашнего окружения С. Рахманинова, например, для сестер Н. А. и С. А. Сатиных. В данном Вальсе впервые зазвучали интонации из более позднего романса «Весенние воды» ор. 14 № 11 (1896 год). — См. указанное факсимильное воспроизведение. К лету 1890 года также относится начало работы С. Рахманинова (при содействии А. Зилоти) над 4-ручным переложением балета «Спящая красавица» П. Чайковского. Автограф переложения утрачен. Первое издание переложения: Рахманинов С. В. «Спящая красавица». Балет П. И. Чайковского. Переложение для фортепиано в 4 руки. М., П.: Юргенсон, 1891 (октябрь). Обстоятельства этой работы изложены в комментариях в кн.: Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 1. С. 508-510.

[1] С. И. Танеев провел лишь два занятия, которые, тем не менее, существенно продвинули вперед понимание С. Рахманиновым строения фуги. – См.: Рахманинов С. В.: Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. С. 48.

[2] Автографы перечисленных двух канонов и двух фуг хранятся в ГЦММК, ф. 18, № 118. В указателе «Автографы С. В. Рахманинова» (см. примеч. 1) не атрибутированы. Издан только Канон e-moll. – См.: Полифонические пьесы русских композиторов. Под ред. П. Лукьянченко. Вып. 3. М.: Музыка, 1983.

[3] Автограф хранится в ГЦММК, ф. 18, № 105. Первое издание: Рахманинов С. В. Фуга d-moll. Для фортепиано (1891). Подготовка текста и комментарии В. И. Антипова. М.: РМИ, 2002.

[4] Известна запись экспозиции и коды экзаменационной фуги, сделанная композитором по памяти специально для факсимильного воспроизведения в кн.: Rachmaninoff's Recollections, told to Oskar von Riesemann. London.: George Allen & Unwin Ltd, 1934.

[5] Записан в автографе Фуги d-moll (см. примеч. 20).

Инструментовка (2 год изучения). А. С. Аренский

Произведения:

Скерцо d-moll для оркестра. Осень 1890 года[1].

«Манфред». I и II части. Сентябрь — октябрь 1890 года[2].

Сюита d-moll для оркестра.

Декабрь 1890 — 6 января 1891 года.

Авторская *редакция для фортепиано*. Лето 1891 года[3].

Русская рапсодия для двух фортепиано в 4 руки.

«12 – 14/I – 1891 г»[4].

Первый концерт fis-moll для фортепиано с оркестром. Ор. 1.

Март 1891 — 6 июля 1891 года[5].

---

[1] Первый курс инструментовки (1889/1890 учебный год) был посвящен творческому освоению музыки для камерных ансамблей. Сочинение собственно оркестровой музыки начиналось на втором году изучения этой музыкальной дисциплины (1890/1891). Дата на титульном листе автографа Скерцо: «5–25 февраля 1888 г.», исправленная неустановленным лицом на «1887 г.», как ее ни трактовать, не может считаться верной. Скерцо не могло быть написано ранее осени 1890 года, когда С. Рахманинов в рамках курса инструментовки приступил к освоению оркестровой музыки. Профессиональным музыкантам известна сложность этого предмета, и встречающиеся в исследованиях указанные неверные даты лишь свидетельствуют об излишней доверчивости авторов к датировкам в первоисточниках. Автограф Скерцо хранится в ГЦММК, ф. 18, № 28. Первое издание: Рахманинов С. Скерцо для оркестра. Под ред. П. Ламма. М.; Л.: Гос. муз. изд., 1947. По поводу Скерцо см. также далее: 1891/1892 уч. год. Симфония d-moll. К этому же времени (осень 1890 года), вероятнее всего, относится задание по инструментовке для деревянных духовых Трио из III части Сонаты Бетховена ор. 7 № 4 Es-dur. Автограф хранится в ГЦММК, ф. 18, № 57. Не издан. В указателе «Автографы С. В. Рахманинова в ГЦММК» (см. примеч. 1) данная рукопись не значится.

[2] См. письма С. Рахманинова к Н. Д. Скалон от 2 и 9/10 октября 1890 года. – Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. Т. 1. С. 154–155. Музыка «Манфреда» была использована в 1 и 2 частях Сюиты d-moll для оркестра.

[3] Оркестровая партитура Сюиты d-moll утрачена. Автограф редакции для фортепиано хранится в ГЦММК, ф. 274, № 68. Первое издание: Рахманинов С. В. Сюита d-moll. Редакция для фортепиано. Подготовка текста и комментарии В. И. Антипова. М.: РМИ, 2002. В 1 и 2 частях Сюиты была использована музыка ранее сочинявшегося «Манфреда».

[4] Автограф хранится в ГЦММК, ф. 18, № 108. Первое издание: Рахманинов С. В. Полное собрание сочинений для фортепиано. Ред. П. А. Ламм, К. Н. Игумнов. М.; Л.: Музгиз, 1951. Т. 4. Ч. 1.

[5] Датировки начала и завершения работы над Первым концертом fis-moll см. в письмах С. В. Рахманинова: к Н. Д. Скалон от 26 марта 1891 года и к М. А. Слонову от 20 июля 1891 года. – См. Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 1. С. 167, 178. В течение следующего года композитор продолжал работать над редактированием концерта перед сдачей его в печать. Автографы, в том числе неопубликованных первых вариантов, и авторизованные копии концерта хранятся: ГЦММК, ф. 18, № 31–34, 1051. Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1892 (Для двух фортепиано в 4 руки); См.: «Договоры С. Рахманинова

Шесть романсов.

Вокальный цикл. Первоначально отмечен в автографе как ор. 1.

1. *У врат обители святой.* Слова М. Лермонтова.

Сочинен ранее, «29/IV – 1890».

2. *В молчаньи ночи тайной.* Слова А. Фета.

«17/X – 90». (1 редакция[1]).

3. *C'était en Avril.* («То было в апреле»).

Слова E. Pailleron. «1/IV – 1891».

4. *Смеркалось.* Слова А. Толстого. «22/IV – 1891».

5. *Я тебе ничего не скажу.* Слова А. Фета.

6. *Ты помнишь ли вечер.* Слова А. Толстого.

«15 и 17 июля 1891 г.»[2].

«Когда б я мог в надзвездный край перенестись». Романс для голоса и фортепиано. Слова неустановленного автора. Возможно, весна-лето 1891 года[3].

Две пьесы для виолончели и фортепиано: *Prélude et Dance oriental* (Прелюд F-dur и Восточный танец a-moll). Ор. 2. Лето, до 20 июля «1891» года[4]. *Prélude* F-dur. Для фортепиано. Переложение «Прелюда» из ор. 2. «20 июля 1891 г.»[5].

Бурлацкая песня *«Во всю то ночь мы темную».* Обработка для голоса и фортепиано. «10 сентября 1891 г.»[6].

с К. Гутхейлем». Хранятся в РГАЛИ, ф. 2743 (П. А. Ламм), оп. 1, № 337. В этом же договоре указаны «Алеко» и ор. 2 (Прелюд и Восточный танец для виолончели и фортепиано). Первое издание партитуры Первого концерта в Первой редакции: М.: Музыка, 1971. Как известно, в 1917 году Первый концерт был существенно переработан композитором.

[1] Первая редакция романса остается неопубликованной. Вторая редакция была включена С. Рахманиновым в цикл «Шесть романсов» ор. 4.

[2] Автограф цикл из шести романсов хранится в ГЦММК, ф. 18, № 1135. Первое издание (кроме первой редакции романса «В молчаньи ночи тайной»): С. Рахманинов. Вокальные произведения, неопубликованные автором. Под ред. П. А. Ламма. М.; Л.: Музгиз, 1947.

[3] Автограф: в настоящее время известен развернутый, но незавершенный эскиз романса. Хранится в ГЦММК, ф. 19, № 42 (л. 17 об. — 19 об), № 37 (л. 3). Не издан. – См. об этом автографе: Наумов А. А. В мире музыкальных рукописей Рахманинова. С. 179; 230 (факсимиле романса).

[4] Год «1891» указан самим С. Рахманиновым в списке его произведений в письме к Б. В. Асафьеву от 13 апреля 1917 года. – См.: Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 1. С. 94. Автограф ор. 2 утрачен. Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1892.

[5] Автограф хранится в ГЦММК, ф. 18, № 79. Первое издание: Рахманинов С. Полное собрание сочинений для фортепиано. Т. 1. Ред. П. А. Ламм, К. Н. Игумнов. М.; Л.: Музгиз, 1948.

[6] Тема взята из сборника Ю. Н. Мельгунова «Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные и с объяснениями изданные». Вып. 1, 1879. Автограф

1891/1892 учебный год
Свободное сочинение. А. С. Аренский
Произведения:

Симфония d-moll.

1. *Allegro* «28 сентября 1891 года».

2. *Scherzo* Осень 1890 года[1].

«Князь Ростислав».

Симфоническая поэма на стихотворение А. Толстого.

«9–15 декабря 1891 г.»[2].

Элегическое трио g-moll.

Для скрипки, виолончели и фортепиано.

«18 января – 21 января 1892 г.». 1 часть[3].

Отдельные оперные номера (сочинение их предшествовало началу работы над оперой):

Три монолога. Для голоса и фортепиано.

Февраль 1892 года.

Представляют собой творческие задания на сочинение оперного речитатива:

1. *Монолог Бориса.*

2. *Монолог Пимена* из трагедии А. Пушкина «Борис Годунов».

3. *Монолог Арбенина* из драмы М. Лермонтова «Маскарад»[4].

Вокальный квартет (Мазепы, Кочубея, Любови и Марии). Для пения и фортепиано. Слова по поэме А. Пушкина «Полтава».

Февраль 1892 года.

Эскиз 13 тактов.

Представляет собой творческое задание на сочинение оперного вокального ансамбля[5].

ко времени первого издания находился у И. П. Шишова. В настоящее время автограф утрачен. Обработка издана под ред. И. П. Шишова. М., Л.: Музгиз, 1944.

[1] Автограф 1 части симфонии хранится в ГЦММК, ф. 18, № 30. Первое издание: Рахманинов С. Юношеская симфония / Под ред. П. А. Ламма. М.; Л.: Музгиз, 1947. (Название «Юношеская» дано издателями). Композитор намеревался в качестве II части включить в Симфонию d-moll сочиненное ранее Скерцо d-moll. П. А. Ламм, высказавший данное справедливое предположение, все же отказался издавать Allegro и Скерцо d-moll в качестве двух частей единого цикла.

[2] Автограф хранится в ГЦММК, ф. 18, № 29. Первое издание: Рахманинов С. Князь Ростислав. Симфоническая поэма для большого оркестра. Под ред. П. А. Ламма. М.;Л.: Гос. муз. изд., 1947.

[3] Автограф хранится в ГЦММК, ф. 18, № 58. Первое издание: Рахманинов С. Элегическое трио. Под ред. Б. В. Доброхотова. М.: Музгиз, 1947.

[4] Автографы хранятся: ГЦММК, ф. 18, № 23 (Монолог Бориса), № 24 (Монолог Пимена), № 141 (Монолог Арбенина). Первое издание: Рахманинов С. Вокальные произведения, неопубликованные автором. Под ред. П. А. Ламма. М.; Л.: Музгиз, 1947.

[5] Автограф хранится в ГЦММК, ф. 18, № 25. Не опубликован.

Два хора. Слова из поэмы А. Толстого «Дон Жуан».

Февраль 1892 года. Вероятнее всего, представляют собой творческие задания на сочинение оперных хоров.

Песня соловья.

Для 4-голосного смешанного хора и фортепиано.

Хор духов.

Для 4-голосного смешанного хора a cappella[1].

«О, нет, молю, не уходи». Для голоса и фортепиано.

Слова Д. Мережковского. «26 февраля 1892 г.»[2].

«Алеко». Опера.

Начало работы — после 15 марта 1892 года.

Крайние даты в автографе: «21 марта — 4 апреля».

Полностью работа завершена к 7 мая 1892 года — дате выпускного экзамена по классу свободного сочинения[3].

---

[1] Автографы хранятся в ГЦММК, ф. 18, № 26. Хор «Песня соловья» не опубликован. «Хор духов» впервые издан: Рахманинов С. В. Три хора без сопровождения. М.: Музыка, 1972.

[2] Автограф хранится в ГЦММК, ф. 18, № 119. В рамках учебного процесса данное произведение правомерно рассматривать как творческое задание на сочинение оперной арии (см. предыдущие сочинения, относящиеся к февралю 1892 года и представляющие собой творческое предварительное освоение оперных музыкальных жанров). Во всяком случае, его интонационная связь с кавантиной Алеко из вскоре последовавшей одноименной оперы С. Рахманинова представляется несомненной. Первое издание, уже в качестве первого номера в цикле Шесть романсов ор. 4: М. А. Гутхейль, 1893.

[3] О работе над оперой см. письма С. Рахманинова к Н. Д. Скалон от 18 февраля, 23 марта и 30 апреля 1892 года, а также комментарии к ним: Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. Т. 1. С. 186–189, 512–513. Автографы «Алеко» хранятся в ГЦММК, ф. 18, № 1, 3, 5, 6, 54, 55. Авторизованные копии: № 2, 4. Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1892 (клавир); М.: Музгиз, 1953 (партитура).

ТВОРЧЕСТВО С. В. РАХМАНИНОВА В 1890-е ГОДЫ. СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖНИКА[1]

Произведения С. В. Рахманинова 1890-х годов относятся, в целом, к числу наиболее известных, часто исполняемых и достаточно подробно изученных в рамках творческого наследия композитора. Уже в первых опусах С. В. Рахманинов подтверждает свое высокое звание Свободного художника, полученное по окончании Московской консерватории. Нельзя не отметить не только высочайший художественный уровень, но и необычайную интенсивность творчества тех лет. Так, ко времени сочинения фортепианного цикла Шесть музыкальных моментов ор. 16 (1896) 23-летний композитор являлся автором значительного количества сочинений, включающих также и произведения консерваторского периода, многие из которых стали подлинными шедеврами и органично вошли в творческое наследие композитора.

Известно, что первый период творчества был достаточно резко очерчен датой премьеры Первой симфонии ор. 13, состоявшейся 15 марта 1897 года. Бесспорно, настроение композитора, близкое к унынию и даже отчаянию, были вызваны не только неудачным исполнением, но также крайне предвзятой критикой[2].

---

[1] Опубликовано: Антипов В. И. Творчество С. В. Рахманинова в 1890-е годы: Становление Художника // Рахманинов — национальная память России. Материалы IV междунар. науч.-практич. конф., 26–28 мая 2008 г. Тамбов: Музей-усадьба «Ивановка», ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 2008. С. 46–58.

[2] Отзыв Ц. Кюи («Новости и биржевая газета», 1897, 17 марта), текст которого приводится в монографиях и исследованиях о С. В. Рахманинове, ныне может представлять интерес разве что в отношении личности самого рецензента. Очевидно, что Ц. Кюи почти нескрываемо «компенсировал» критическими статьями свое вполне убогое (в сравнении с его великими современниками) композиторское дарование. Так, его известная статья о премьере оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, написанная еще в 1874 году, стала прямым, по своему беспрецедентным предательством своего друга и собрата по перу, а также самого дела «Могучей кучки». Что касается рецензии на премьеру Первой симфонии С. В. Рахманинова, то она предстает как безнаказанное публичное глумление над сочинением композитора. Неизменно холодный тон в ответах С. В. Рахманинова

Некоторые исследователи определяют период творческого «кризиса» С. В. Рахманинова почти пятилетним сроком: от цикла Шесть музыкальных моментов (декабрь 1896 года), до окончания работы над Вторым концертом (апрель 1891 года)[1]. Однако творческое молчание композитора было связано отнюдь не только с неудачной премьерой Первой симфонии. В сезон 1897/1898 годов С. В. Рахманинов получил должность дирижера и концертмейстера в «Русской частной опере», которая отнимала у него значительное время и творческие силы. Композитор писал о своей работе: «…я занят по 12 часов в день»[2]. З. А. Апетян справедливо указывает, что «...работа в театре почти не давала возможности заниматься композицией»[3].

Кроме того, сам С. В. Рахманинов достаточно четко разделял понятия «сочинять» и «записывать» произведение. Многие из его сочинений первоначально создавались лишь в творческом воображении композитора, и только потом текст фиксировался на нотную бумагу[4]. Поэтому утверждение, что композитор ничего не «сочинял» в указанный период творчества является излишне категоричным.

Тщательное исследование всех творческих материалов тех лет позволяет, при внимательном их изучении, значительно откорректировать представления о так называемом кризисном периоде. Был ли он столь всеобъемлющим и длительным, или творческий процесс все же продолжался, пусть и не столь интенсивно, как в первую половину 1890-х годов, — этот вопрос требует дополнительных научных исследований[5].

на более поздние письма к нему от Ц. Кюи свидетельствует об отсутствии у композитора справедливого чувства удовлетворения за нанесенную ему обиду.

[1] См., например, в кн.: Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. С. 149.

[2] См. письмо С. В. Рахманинова к А. В. Затаевичу от 4 ноября 1897 года: Литературное наследие. Т. 1. С. 270.

[3] См.: Литературное наследие. Т. 1. С. 545. Одновременно нельзя не отметить и многое положительное в творческом плане, приобретенное С. В. Рахманиновым в процессе овладения дирижерской профессией и в работе с певцами.

[4] См. письмо С. В. Рахманинову к М. А. Слонову от 24 июля 1894 года: Литературное наследие. Т. 1. С. 236. См. также: Жуковская Е. Ю. Воспоминания о моем учителе и друге С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 311.

[5] Тщательные научные исследования нотного и других фондов, проводимые заново в настоящее время, осуществляются в связи с процессом издания Полного академического собрания сочинений С. В. Рахманинова. — Русское Музыкальное Издательство (РМИ). Автор научной разработки — В. И. Антипов. Издательские принципы — Д. А. Дмитриев. Опубликованы следующие тома и произведения:

Серия V. Произведения для фортепиано:

Важно подчеркнуть, что именно в эти годы у С. В. Рахманинова была возможность осознать необходимость в обретении определенных личностных качеств, позволяющих не только твердо верить в свой талант, но и стойко его защищать, в том числе перед собственными сомнениями, инициируемыми субъективной и предвзятой критикой.

Своим мужественным выходом из творческого кризиса С. В. Рахманинов практически выполнил завет, данный в мудрых пушкинских строках:

Веленью Божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца;
Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспоривай глупца.

Сочинения, вскоре последовавшие после Второго концерта, — величественно трагедийная Соната для фортепиано и виолончели (ор. 19) и глубоко философская по своему замыслу кантата «Весна» (ор. 20) открыли новые пути к дальнейшим творческим завоеваниям композитора.

Том 16.2: Пьесы. — Пьесы-фантазии ор. 3, Салонные пьесы ор. 10, Шесть музыкальных моментов ор. 16. М.: РМИ, 2007. Во вступительной статье тома 16.2 дана новая научная трактовка произведений 1890-х годов, а также опубликованы реконструкции неизвестных первоначальных авторских замыслов ряда произведений;

Т. 17: 24 прелюдии. Прелюдия ор. 3, № 2; 10 прелюдий ор. 23, 13 прелюдий ор. 32. М.: РМИ, 2007;

Т. 18: Этюды-картины: Ор. 33 (1-я и 2-я редакции), ор. 39. М.: РМИ, 2007;

Фуга d-moll (1891). Первое издание. М.: РМИ, 2007;

Сюита d-moll для оркестра (1891): Редакция для фортепиано. Первое издание. М.: РМИ, 2007. Подготовка текстов, вступительные статьи и комментарии указанных изданий В. Антипова.

Произведения и творческие замыслы 1892—1896 годов

Пьесы-фантазии / Morceaux de fantaisie. Op. 3.
Для фортепиано. «Осень 1892». Посвящены А. С. Аренскому.
1. Элегия / Elégie.
2. Прелюдия / Prélude.
3. Мелодия / Mélodie.
4. Полишинель / Polichinelle.
5. Серенада / Sérénade[1].
«Ундина». Опера.
Неосуществленный замысел.
Весна 1893 года[2].
Шесть романсов. Op. 4.
1. *О нет, молю, не уходи*. Слова Д. Мережковского.
«26 февраля 1892 г.». Посвящен А. А. Лодыженской.
2. *Утро*. Слова М. Янова. «1892».
Посвящен Ю. С. Сахновскому.
3. *В молчаньи ночи тайной*. Слова А. Фета.
Вторая редакция. 1893 год. Посвящен В. Д. Скалон.
4. *Не пой, красавица*. Слова А. Пушкина. «Лето 1893».
Посвящен Н. А. Сатиной.
5. *Уж ты, нива моя*. Слова А. Толстого. Вторая редакция.
«Лето 1893».
Посвящен Е. Н. Лысиковой.
6. *Давно ль, мой друг.* Слова А. Голенищева-Кутузова.
«Лето 1893». Посвящен О. А. Голенищевой-Кутузовой[3].

---

[1] Дата указана С. В. Рахманиновым в списке его сочинений, составленном Б. В. Асафьевым. См.: Асафьев Б. В. С. В. Рахманинов / Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 375. См. также письмо С. В. Рахманинова Б. В. Асафьеву от 13 апреля 1917 года / Литературное наследие. Т. 2. С. 94. В автографе цикла Пьесы-фантазии ор. 3 датировки отсутствуют. Прелюдия cis-moll была впервые исполнена С. В. Рахманиновым 26 сентября 1892 года . См.: Концерты на электрической выставке. Артист, 1892. Кн. 11. С. 172.

Автограф цикла «Пьесы-фантазии» ор. 3 хранится в ГЦММК, ф. 18, № 180–184. Первое издание: М: А. Гутхейль, 1892. Названия произведений даются также на французском языке согласно издательской практике того времени.

[2] См. письма С. В. Рахманинова к М. И. Чайковскому от 13 мая и от 14 октября 1893 года / Литературное наследие. Т. 1. С. 215–216, 228.

[3] О достаточно сложной истории формирования сборника Шесть романсов ор. 4 см.: Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 450. Автографы романсов «Утро» и «Не пой, красавица» утрачены. Автографы романсов «О нет, молю, не уходи», «Уж ты, нива моя» (в двух редакциях, первая редакция не опубликована), «Давно ль, мой друг» хранятся в ГЦММК, ф. 18, № 119, 122, 123. Автограф романса «В молчаньи ночи тайной» (в двух редакциях, первая редакция

Три романса. 1893 год.

1. *Опять встрепенулось ты, сердце*. Слова Н. Грекова.

2. *Песня разочарованного.* Слова Д. Ратгауза.

3. *Увял цветок.* Слова Д. Ратгауза[1].

Фантазия (картины) / Fantaisie (Tableaux)

Первая сюита для двух фортепиано в 4 руки. Ор. 5.

Лето 1893 года.

Посвящена П. И. Чайковскому.

1. *Баркарола.*

2. *И ночь, и любовь.*

3. *Слезы.*

4. *Светлый праздник*[2].

Две салонные пьесы / Morceaux de salon для скрипки с фортепиано. Ор. 6. «Лето 1893». Посвящены Ю. Э. Конюсу.

1. *Романс / Romance.*

2. *Венгерский танец / Danse hongroise*[3].

не опубликована) хранится в ГЦММК, Ф. 18, № 1135. Первое издание Шести романсов ор. 4: М.: А. Гутхейль, 1893.

[1] Три указанных романса, отличающиеся единством стиля, отмеченного тонкой импрессионистичностью гармонии, не были включены С.В. Рахманиновым в какой-либо сборник и остались неопубликованными при жизни композитора. Автографы хранятся, соответственно данному перечню: ГЦММК, ф. 18 № 136, 139, 140. Датировки в автографах отсутствуют. Первое издание: С. Рахманинов. Вокальные произведения, неопубликованные автором / Под ред. П. А. Ламма. М., Л.: Музгиз, 1947. Дата сочинения романсов 2 и 3 — 1893 год — аргументировано дается П. А. Ламмом. Что касается датировки романса «Опять встрепенулось ты, сердце» — 1890 год, данной П. А. Ламмом, то она требует дополнительной аргументации, поскольку в романсе заметны поиски новых средств звуковой выразительности в сравнении с консерваторскими произведениями композитора. Отсутствие посвящений данных романсов кому-либо является косвенным свидетельством в пользу появления их, как правило, уже после создания С. В. Рахманиновым своих произведений, перед сдачей их в печать.

[2] О работе над Первой сюитой С. В. Рахманинов впервые сообщил в письме к Н. Д. Скалон от 5 июня 1893 года. См.: Литературное наследие. Т. 1. С. 218. Автографы хранятся: ГЦММК, ф. 18, № 110 (полный автограф); ф. 18, № 64 (добавленные фрагменты нотного текста). Датировки в автографах отсутствуют. Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1893. Здесь и далее датировки первых изданий произведений в издательстве «А. Гутхейль» даются на основании договоров С. В. Рахманинова с этим издательством. Договоры хранятся в РГАЛИ, Ф. 2743 (П. А. Ламм), оп. 1, ед. хр. 337. Второе издание: М.: А. Гутхейль, 1897 (с добавленными фрагментами нотного текста).

[3] Дата указана С. В. Рахманиновым в списке его произведений, составленном Б. В. Асафьевым. См.: Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 376. Автограф хранится в ГЦММК, ф. 18, № 114. Датировка в автографе отсутствует. Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1893.

«Утес». Фантазия для оркестра. Ор. 7. Лето 1893.

Посвящается Н. А. Римскому-Корсакову[1].

«В молитвах неусыпающую Богородицу».

Духовный концерт для 4-голосного хора a cappella.

«Лето 1893»[2].

Шесть романсов. На слова поэтов в переводе А. Н. Плещеева. Ор. 8. «Октябрь 1893»:

1. *Речная лилея*. Слова Г. Гейне.
2. *Дитя, как цветок, ты прекрасна*. Слова Г. Гейне.
3. *Дума.* Слова Т. Шевченко.
4. *Полюбила я на печаль свою*. Слова Т. Шевченко.
5. *Сон.* Слова Г. Гейне.
6. *Молитва.* Слова Г. Гейне[3].

Элегическое трио. «Памяти Великого художника» / Trio élégiaque. «A la mémoire d'un grand artiste», d-moll. Ор. 9.

«25-е октября — 15-е декабря 1893 года»[4].

Салонные пьесы / Morceaux de salon. Для фортепиано. Ор. 10. «Декабрь 1893 — январь 1894». Посвящены П. Пабсту:

1. *Ноктюрн* / *Nocturne*.
2. *Вальс* / *Valse*.
3. *Баркарола* / *Barcarolle*.
4. *Мелодия* / *Melodie*.
5. *Юмореска* / *Humoresque*.
6. *Романс* / *Romance*.
7. *Мазурка* / *Mazurka*[1].

---

[1] Дата указана С. В. Рахманиновым в списке его произведений, составленном Б. В. Асафьевым. – См.: Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 376. Автограф партитуры утрачен. В ГЦММК хранится авторизованная копия: ф. 18, № 38. Там же (№ 39) хранится автограф первых шести страниц партитуры. Композитором сделано переложение для фортепиано в 4 руки. Автограф переложения хранится в ГЦММК, ф. 18, № 40. Первое издание партитуры и переложения: М.: Юргенсон, 1894.

[2] Дата указана С. В. Рахманиновым в списке его произведений, составленном Б. В. Асафьевым. – См.: Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 376. Автограф хранится в ГЦММК, ф. 18, № 71. В автографе проставлена дата «1893». Первое издание: С. Рахманинов. Три хора без сопровождения. М.: Музыка, 1972.

[3] Дата указана С. В. Рахманиновым в списке его произведений, составленном Б. В. Асафьевым. – См.: Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 377. Автограф романса «Дитя, как цветок, ты прекрасна» хранится в ГЦММК, ф. 18, № 124. Автографы остальных пяти романсов утрачены. Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1893.

[4] Дата проставлена в автографе. Хранится в ГЦММК, ф. 18, № 60 (партитура); № 1025 (авторизованные корректурные листы); № 61 (отрывок из 1 части). Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1894 (Первая редакция); там же, 1907 (Вторая редакция).

Шесть пьес для фортепиано в 4 руки. Ор. 11.

«Апрель 1894»:

1. *Баркарола* / *Barcarolle*.
2. *Скерцо* / *Scherzo*.
3. *Русская песня / Théme russe.*
4. *Вальс* / *Valse*.
5. *Романс* / *Romance*.
6. *Слава* / *Slava*[2].

«Дон Жуан». Симфоническое произведение (эпизод из двух картин) по драматической поэме Д. Байрона.

Неосуществленный замысел.

Лето 1894 года[3].

Цыганское каприччио / Capriccio bohemien для оркестра.

Ор. 12.

Посвящено В. Н. Лодыженскому[4].

Лето 1894.

Первая симфония, d-moll. Ор. 13. «Январь — август 1895».

Посвящена А. А. Лодыженской[5].

---

[1] Дата указана С. В. Рахманиновым в списке его произведений, составленном Б. В. Асафьевым. – См.: Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 377. Автографы пьес № 1, 2, 3, 5 хранятся в ГЦММК, ф. 18, № 85–86. Автографы пьес № 4, 6, 7 утрачены. Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1894.

[2] Дата указана в автографе. Авторская рукопись хранится в ГЦММК, ф. 18, № 106. Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1894.

[3] Какие-либо источники нотного текста не обнаружены. – См. об этом произведении в письме С. В. Рахманинова к М. А. Слонову от 24 июля 1894 года / Литературное наследие. Т. 1. С. 236. Возможно, музыкальный материал из «Дон Жуана» был включен в последующие сочинения композитора.

[4] Дата указана С. В. Рахманиновым в списке его произведений, составленном Б. В. Асафьевым. – См.: Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 377. См. также о начале работы над «Цыганским каприччио» в письме С. В. Рахманинова к М. А. Слонову от 2 августа 1892 года, а также о завершении работы в письме к нему же от 24 июля 1894 года: Литературное наследие. Т. 1. С. 197–198; 236–237. Автограф партитуры «Цыганского каприччио» утрачен. С. В. Рахманиновым сделано переложение для фортепиано в 4 руки. Автограф переложения хранится в ГЦММК, ф. 18, № 41. Первое издание партитуры и переложения: М.: А. Гутхейль, 1895.

[5] Дата указана С. В. Рахманиновым в списке его произведений, составленном Б. В. Асафьевым. – См.: Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 377. Автограф партитуры утрачен. Эскизы и отрывок из первой части хранятся в ГЦММК, ф. 18, № 44, 45, 46. Первое издание партитуры под ред. А. В. Гаука по сохранившимся копиям оркестровых партий: М., Л.: Музгиз, 1947. Издана также под редакцией И. Иордан и Г. Киркора с учетом указанных эскизов и отрывка: М.: Музыка, 1977. Рахманиновым сделано переложение партитуры для фортепиано в 4 руки. (Дата в автографе переложения: «1895 г.»). Автограф переложения хранится в ГЦММК, ф. 18, № 42. Первое издание переложения: С. Рахманинов.

Двенадцать Романсов. Ор. 14.
Даты: «Сентябрь 1894 г.» — романс «Я жду тебя»;
«сентябрь 1896» — остальные 11 романсов:
1. *Я жду тебя*. Слова М. Давидовой.
Посвящен Л. Д. Скалон.
2. *Островок*. Слова П. Шелли в переводе К. Бальмонта.
Посвящен С. А. Сатиной.
3. *Давно в любви*. Слова А. Фета.
Посвящен З. А. Прибытковой.
4. *Я был у ней*. Слова А. Кольцова.
Посвящен Ю. С. Сахновскому.
5. *Эти летние ночи*. Слова Д. Ратгауза.
Посвящен М. И. Гутхейль.
6. *Тебя так любят все*. Слова А. Толстого.
Посвящен А. Н. Ивановскому.
7. *Не верь мне, друг*. Слова А. Толстого.
Посвящен А. Г. Клокачевой.
8. *О, не грусти*. Слова А. Апухтина.
Посвящен Н. А. Александровой.
9. *Она, как полдень, хороша*. Слова Н. Минского.
Посвящен Е. А. Лавровской.
10. *В моей душе*. Слова Н. Минского.
Посвящен Е. А. Лавровской.
11. *Весенние воды*. Слова Ф. Тютчева.
Посвящен А. Д. Орнатской.
12. *Пора!* Слова С. Надсона[1].

Полное собрание сочинений для фортепиано. Т. 3, Ч. 3. Первое издание партитуры под ред. А. В. Гаука по сохранившимся копиям оркестровых партий: М., Л.: Музгиз, 1947. Данные копии ныне хранятся в Научной библиотеке Санкт-Петербургской консерватории.

К осени (18 октября) 1895 года относится коллективное сочинение, известное под названием «Импровизации» А. С. Аренского, С. В. Рахманинова, А. К. Глазунова и С. И. Танеева. Автографы хранятся: Ф. 38 (Аренский), № 96; ф. 18 (Рахманинов), № 948; ф. 48 (Глазунов), № 68; ф. 85 (Танеев), № 66. Это коллективное сочинение давно и хорошо известно в научном обиходе по следующим изданиям: С. И. Танеев: Личность. Творчество и документы его жизни. К 10-летию со дня его смерти: 1915—1925. – М., Л.: Музсектор, 1925 (приложение); Полное собрание сочинений для фортепиано. Т. 3, Ч. 1. Отдельные уточнения по поводу «Импровизаций» имеются в статье А. А. Наумова (см. примеч. 27).

[1] Даты указаны С. В. Рахманиновым в автографах романсов, а также в списке его произведений, составленном Б. В. Асафьевым. – См.: Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 377. Автографы романсов хранятся в ГЦММК, ф. 18, № 125. Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1896.

Шесть хоров.
Для женских или детских голосов с фортепиано.
Ор. 15.
1895 год:
1. *Славься*. Слова Н. А. Некрасова.
2. *Ночка*. Слова В. Лодыженского.
3. *Сосна*. Слова М. Лермонтова.
4. *Задремали волны*. Слова К. Романова.
5. *Неволя*. Слова Н. Цыганова.
6. *Ангел*. Слова М. Лермонтова[1].

Второй квартет.
Для двух скрипок, альта и виолончели.
Март 1896 года.
1. *Allegro moderato* (g-moll).
2. *Andante molto sostenuto* (c-moll)[2].

Шесть музыкальных моментов / Six moments musicaux.
Для фортепиано.
Ор. 16.
«Октябрь — декабрь 1896».
Посвящены А. В. Затаевичу:
1. *Andantino* (b-moll).
2. *Allegretto* (es-moll).
3. *Andante* cantabile (h-moll).
4. *Presto* (e-moll).
5. *Adagio sostenuto* (Des-dur).
6. *Maestoso* (C-dur)[3].

---

[1] См. аргументированную датировку Хоров ор. 15 (1895 год), данную З. А. Апетян: Литературное наследие. Т. 1. С. 455–456. Автограф хранится в ГЦММК, ф. 18, № 64. Первое издание: хоры 1, 2, 3 и 4 — журнал «Детское чтение»: Д. Тихомиров, 1895 год, № 1, 3, 6, 10. Хор 5 — там же, 1896 год, № 1. Все шесть хоров были изданы: М.: «П. Юргенсон», 1896.

[2] Дата приводится по дневниковой записи С. И. Танеева, свидетельствующей о работе С. В. Рахманинова над Вторым квартетом. – См.: Танеев С. И. Дневники: В трех книгах. 1894—1909. Книга первая. 1894—1898 / под ред. Л. З. Корабельниковой. М.: Музыка, 1981. С. 148. Автограф, представляющий собой развернутый карандашный эскиз, хранится в ГЦММК, ф. 18, № 63. Первое издание: Рахманинов С. В. Два неоконченных квартета. Под ред. Г. В. Киркора и Б. В. Доброхотова. М.: Музгиз, 1947.

[3] Даты указаны С. В. Рахманиновым в автографе романсов, а также в списке его произведений, составленном Б. В. Асафьевым. – См.: Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 377. В автографе проставлена дата: «1896». Первое издание: М.: «П. Юргенсон», 1897.

Произведения и творческие замыслы 1897—1900 годов

Произведения:

Чоботы. Обработка украинской народной песни для смешанного хора a cappella. Начало апреля 1898 года[1].

Пьеса-фантазия / «Morceau de Fantaisie» для фортепиано g-moll. «11 января 1899 г.»[2].

Фугетта для фортепиано F-dur.

«4 февраля 1899 г.»[3].

Шуточный романс «Икалось ли тебе, Наташа».

Слова П. А. Вяземского с изменениями, привнесенными С. В. Рахманиновым.

Лето 1899 года.

Посвящен Н. А. Сатиной[4].

---

[1] См. аргументированную датировку в кн.: Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М.: Сов. композитор, 1976. С. 270. Дата в автографе (очевидно, окончательной редакции): «12 ноября 1899 г.». Хранится в ГЦММК, ф. 18, № 72. Первое издание: М., Л.: Гос. муз. изд., 1950.

[2] Дата указана в автографе. Хранится в ГЦММК, ф. 18, № 90. Запись в автографе: «Delmo», которую можно трактовать как посвящение, по-разному комментируется исследователями. В монографии В. Н. Брянцевой посвящение расшифровывается как Lelmo и связывается с именами двух соучеников С. В. Рахманинова по классу фортепиано у Н. С. Зверева: Лели Максимова и Моти Пресмана. – См.: Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. С. 267. В последние годы возникла новая трактовка записи посвящения, возникшая после интервью, данного внуком композитора, А. Б. Рахманиновым. Имеется в виду Елена Морисовна Даль, родственница Н. В. Даля. – См. об этом: Ноллан В. В. Новая личность в рахманиноведении // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Тез. IV межд. конф. 25 января, 2008 г. Ч. I. Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2008. – С. 12–13. См. также: Наумов А. А. В мире музыкальных рукописей Рахманинова…// Новое о Рахманинове. М.: Дека-ВС, 2006. С. 176. Первое издание Пьесы-фантазии g-moll: С. В. Рахманинов. Две пьесы для фортепиано. Под ред. Г. Киркора. М., Л.: Гос. муз. изд., 1949.

[3] Дата указана в автографе. Хранится в ГЦММК, ф. 18, № 91 (полный беловой автограф); ф. 18, № 90 (эскизы). Первое издание: Полифонические пьесы русских композиторов. Под. ред. П. Лукьянченко. Вып. 2. М.: Музыка, 1980.

[4] Перед заглавием С. В. Рахманинов написал: «Нет! Не умерла моя муза, милая Наташа. Посвящаю тебе мой новый романс». Данный романс представляет собой, по сути, признание Наталье Сатиной, пусть и выраженное в жанре шутливого музыкального письма-посвящения. – См. датировку романса: Жуковская Е. Ю. Воспоминания о моем учителе и друге С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 294–295. Автограф хранится в ГЦММК, ф. 18, № 142. Первое издание: С. Рахманинов. Вокальные произведения, неопубликованные автором. Под ред. П. А. Ламма. М., Л.: Музгиз, 1947. Напомним, что еще ранее композитор посвятил Наталье Сатиной романс «Не пой, красавица, при мне» (1893 год).

«Пантелей-целитель» для смешанного хора a cappella.
Слова А. Толстого.
Лето 1899 года[1].
Судьба. Романс-монолог. Ор. 21 № 1.
Слова А. Апухтина.
Посвящен Ф. И. Шаляпину.
Лето 1899 года — «18 февраля 1890 года»[2].
Менуэт.
Из сюиты Ж. Бизе «Арлезианка».
Транскрипция для фортепиано С. В. Рахманинова.
«13 сентября 1900»[3].
Ночь.
Романс.
Слова Д. Ратгауза.
«1900»[4].
Вторая сюита / 2me Suite для двух фортепиано в 4 руки. Ор. 17.
1. *Вступление* / Introduction.
2. *Вальс* / Valse.
3. *Романс* / Romance.
4. *Тарантелла* / Tarantelle.
1900 — апрель 1901 года.
Посвящена А. Б. Гольденвейзеру[5].

---

[1] О начале работы над хором см.: Жуковская Е. Ю. Воспоминания о моем учителе и друге С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 311. Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1901.

[2] О начале работы над романсом см.: Жуковская Е. Ю. Воспоминания о моем учителе и друге С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 311. Дата окончания указана в автографе. Хранится в ГЦММК, ф. 18, № 126. Первое (отдельное) издание: М.: А. Гутхейль, 1890. Переиздан там же в 1902 году в рамках цикла романсов ор. 21 под номером 1.

[3] Дата проставлена в автографе. Хранится в ГЦММК, ф. 18, № 92. Первое издание: Полн. собр. соч. для фортепиано. Т. 3, Ч. 1.

[4] Дата проставлена в автографе. Хранится в ГЦММК, ф. 18, № 133. Первое издание: Сборник произведений современных русских композиторов. Т. II. М.: П. Юргенсон, 1904.

[5] Три части Второй сюиты были завершены к февралю 1901 года. – См. письмо С. В. Рахманинова А. Б. Гольденвейзеру от 17 февраля 1901 года. Литературное наследие. Т. 1. С. 304. Сюита была завершена и впервые исполнена с А. Б. Гольденвейзером 24 апреля 1901 года. – См.: Танеев С. И. Дневники: В трех томах. Т. 2. М.: Музыка, 1982. С. 253–254. Автограф Второй сюиты хранится в ГЦММК, ф. 18, № 111 (полный автограф); ф. 18, № 112 (эскизы, очевидно, относящиеся к 1900 году); ф. 18, № 113 (корректурный экземпляр с поправками автора). Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1901.

Творческие замыслы:

Симфония.

Эскиз.

«5-го апреля 1897 г.»[1].

Литургия святого Иоанна Златоуста.

Ор. 31.

Первое упоминание о произведении 30 июня 1897 года[2].

Второй концерт для фортепиано с оркестром c-moll.

Ор. 18. Посвящен Н. Далю. Первые упоминания о Втором концерте относятся к июню и августу1898 года[3].

«Ричард II».

Весна 1898 года.

Неосуществленный замысел оперы по трагедии Шекспира[4].

---

[1] Эскиз занимает одну нотную страницу. Дата проставлена в автографе. Хранится в ГЦММК, ф. 18, № 53. Не опубликован.

[2] См. письмо С. В. Рахманинова к С. В. Смоленскому от 30 июня 1897 года, в котором композитор выражает признательность С. В. Смоленскому за присланный им текст Литургии святого Иоанна Златоуста. – См.: Литературное наследие. Т. 1. С. 263. Как известно, этот замысел был осуществлен С. В. Рахманиновым позже, «30 июля 1910 года». Автограф Литургии хранится в ГЦММК, ф. 18, № 67. К лету 1897 года (см. об этом в указанном письме С. В. Смоленскому) относится работа С. В. Рахманинова над переложением для фортепиано в 4 руки Шестой симфонии А. Глазунова. Переложение было впервые издано: Leipzig: M. P. Belyayev, 1897. Автограф переложения С. В. Рахманинова утрачен.

[3] См. письма С. В. Рахманинова А. Б. Гольденвейзеру от 18 июня 1898 года, 14 августа 1898 года, а также свидетельство А. Б. Гольденвейзера: Литературное наследие. Т. 1. С. 276, 278, 543. Возможно, к данному периоду относятся эскизы Второго концерта (Хранятся в ГЦММК, ф. 18, № 48). Вторая и третья части концерта были завершены «осенью 1900» года. (Даты указаны С. В. Рахманиновым в списке его произведений, составленном Б. В. Асафьевым. – См.: Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 378). 2 декабря 1900 года II и III части концерта были впервые исполнены композитором в Москве, в Зале Российского благородного собрания, с оркестром под управлением А. И. Зилоти. Первая часть была завершена к 23 апреля 1901 года — дате первого исполнения Второго концерта в трех частях для 2-х фортепиано в 4 руки на вечере у А. Б. Гольденвейзера. – См. об этом: Литературное наследие. Т. 1. С. 563. Полный автограф партитуры Второго концерта (содержащей также переложение для второго фортепиано оркестровых голосов) хранится в ГЦММК, ф. 18, № 47.

[4] См. письмо С. В. Рахманинова к М. И. Чайковскому об опере на шекспировский сюжет от 28 июля 1898 года. Литературное наследие. Т. 1. С. 277. Название трагедии «Ричард II» указано в кн.: Sergei Rachmaninoff: a Lifetime in Music: by Sergei Bertensson and Jay Leyda. With the assistance of Sophia Satina. New York University Press, 1956. P. 82.

«Франческа да Римини».
Опера. Ор. 25.
Либретто М. И. Чайковского на сюжет Данте.
Начало работы — август 1898 года[1].
Прелюдия d-moll для фортепиано.
Ор. 23 № 3.
Эскиз. 1899 год[2].

---

[1] Первое упоминание об опере Франческа да Римини см. в письме С. В. Рахманинова М. И. Чайковскому от 28 августа 1898 года: Литературное наследие. Т. 1. С. 279–280. О желании продолжить работу над оперой С. В. Рахманинов пишет М. И. Чайковскому в письме от 14/27 июня 1900 года. – См. там же. С. 296. В июле 1900 года была написана сцена Паоло и Франчески (2-я картина). Дата указана С. В. Рахманиновым в списке его произведений, составленном Б. В. Асафьевым. – См.: Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 379. Опера была завершена летом 1904 года (см. авторскую дату там же). Автограф хранится в ГЦММК, ф. 18, № 14 (партитура), № 15 (клавир), № 17 (эскизы, возможно, относящиеся к концу 1890-х годов).

[2] Автограф эскиза Прелюдии d-moll хранится в ГЦММК, ф. 18, № 90. Прелюдия была завершена в 1903 году в качестве № 3 в цикле Десять прелюдий ор. 23.

ТВОРЧЕСТВО С. В. РАХМАНИНОВА В 1901—1910-е ГОДЫ. СТАНОВЛЕНИЕ ЛИЧНОСТИ[1]

Период, относящийся к 1901—1910 годам жизни и творчества С. Рахманинова, определяется в монографиях о композиторе как время подлинного расцвета его художественного дарования. Обычно называются действительно общепризнанные шедевры, созданные в эти годы: кантата «Весна», 24 прелюдии для фортепиано, Вторая симфония, Симфоническая поэма «Остров мертвых», Третий концерт для фортепиано с оркестром.

Однако именно к данному периоду относится целый ряд сочинений, не получивших признания не только при жизни композитора, но до настоящего не пользующихся широкой известностью, а некоторые до сих пор имеют негативную оценку в книгах и научных трудах. Лишь сравнительно небольшой круг музыкантов и знатоков творчества С. Рахманинова по достоинству оценивает такие гениальные произведения, как Соната для фортепиано и виолончели, оперы «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини». Что же касается двух фортепианных опусов — Вариаций на тему Шопена ор. 22 и Первой сонаты («Фауст») ор. 28, то до последнего времени в монографиях было почти устоявшейся нормой относить их к творческим неудачам: данная критика «подтверждается» и чрезвычайно редкими обращениями к ним со стороны исполнителей.

Причины недооценки отдельных произведений 1901—1910 годов носят как внешний, так и глубинный, внутренний характер. Отчасти непонимание обусловлено некоторой косностью, а иногда простым нежеланием исполнителей и музыковедов принимать наследие композитора во всем его жанровом и стилистическом многообразии.

С другой стороны, некоторые сочинения С. Рахманинова, относящиеся к разным периодам творчества, по настоящему были оценены

---

[1] Опубликовано: Антипов В. И. Творчество С. В. Рахманинова в 1901—1910-е годы. Становление Личности // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тезисы V междунар. науч.-практ. конф., 25 января 2009 г. / Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. Тамбов, 2009. С. 20–43.

лишь сравнительно недавно (в том числе Литургия св. Иоанна Златоуста, Вторая соната для фортепиано ор. 36). В данной связи становится совершенно очевидным, что, вопреки распространенному мнению, музыка С. Рахманинова отнюдь не легка и не так доступна для восприятия и подлинного понимания. Например, понадобились целые десятилетия для окончательного утверждения на концертной эстраде такого ныне общепризнанного шедевра, как Вторая соната ор. 36 (до 1980-х годов исполнения ее были буквально единичны). Упомянутые фортепианные сочинения — Вариации на тему Шопена, Первая соната («Фауст») — несомненно, также найдут своих достойных исполнителей и, наконец, станут общепризнанным достоянием для слушателей. По поводу указанных произведений необходимо указать на доступность их лишь по последним, сильно сокращенным, а подчас и «деформированным» редакциям, отнюдь не отражающим подлинную первоначальную авторскую волю. Издание Вариаций на тему Шопена и Первой сонаты («Фауст»), как и других опусов композитора, во всей совокупности редакций и вариантов в рамках выходящего ныне Полного академического собрания сочинений С. Рахманинова, безусловно, сыграет важнейшую положительную роль в их дальнейшей исполнительской судьбе и повлечет достойные музыковедческие интерпретации.

Возвращаясь к рассматриваемому периоду 1901—1910 годов творчества С. Рахманинова, обратим внимание на крайне негативные отклики в критических статьях по поводу целого ряда его произведений. Порой эти отзывы не только не уступали по резкости и безапелляционности тона статьям предыдущего десятилетия (в том числе, посвященным Первой симфонии ор. 13), но нередко «превосходили» их в данном отношении. Однако реакция композитора оставалась на этот раз совершено неизменной: ее можно охарактеризовать как полное равнодушие к критике, обусловленное внутренней убежденностью в правоте и истинности своей художественной веры. В данном отношении отнюдь не следует слишком буквально понимать и встречающиеся в его письмах или воспоминаниях моменты авторской неуверенности или «самокритики». Творческая закалка, пройденная С. Рахманиновым в предыдущее десятилетие, во многом определила стойкий и непоколебимый характер его неповторимой человеческой личности. И даже в тех случаях, когда он все же вынужден был идти на некоторые творческие компромиссы — например, в отношении редактирования и сокращения истинно грандиозных масштабов первых редакций своих произведений — сами же авторские рукописи говорят об обратном. Несмотря на определенные трудности расшифровки ранних фрагментов, исправления делались

композитором таким образом, чтобы со временем задача восстановления или реконструкция первых редакций и вариантов, в принципе, была бы вполне возможной.

Истинный гений и великий художник, С. Рахманинов, конечно же, рассматривал свои произведения как наследие для будущих поколений, и именно будущему предстояло охватить подлинные масштабы и осознать непреходящее значение его творчества. Что же касается стоической реакции композитора на непрекращающуюся критику в адрес его сочинений, то, очевидно, он относился к ней согласно известным словам древнегреческого мыслителя: «Мудрее всего — время, ибо оно раскрывает все»[1]. Это время для понимания подлинного величия и истинных масштабов творчества С. Рахманинова, бесспорно, сейчас наступило.

Произведения:

Соната g-moll. Op. 19.
Для фортепиано и виолончели.
«12 декабря 1901 г. Москва».
Посвящена А. А. Брандукову.
1. *Lento. Allegro moderato.*
2. *Allegro scherzando.*
3. *Andante.*
4. *Allegro mosso.*
Первое издание: М.: А. Гутхейль, начало 1902 года[2].

---

[1] Фалес // Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / ред., вступ. статья А. Ф. Лосева; пер. М. Л. Гаспарова. М.: Мысль, 1979. С. 74.

[2] Автографы Сонаты для фортепиано и виолончели, ор. 19 хранятся в ГЦММК, ф. 18 (С. Рахманинов), № 115 (полная беловая рукопись); № 116 (развернутый эскиз). В автографе имеются неопубликованные варианты отдельных фрагментов текста. Датировка первого издания дается согласно Договору С. Рахманинова с фирмой А. Гутхейль от 13 декабря 1901 года. – См.: Договоры С. Рахманинова с А. Гутхейлем: РГАЛИ, ф. 2743 (П. Ламм), № 337. Следует обратить внимание именно на данную последовательность в названии инструментов: «Для фортепиано и виолончели». Эта последовательность указана самим композитором в автографе и первом, прижизненном издании. Соната для фортепиано и виолончели С. Рахманинова была высоко оценена его профессором по Московской консерватории А. С. Аренским, подчеркнувшим ее важность для дальнейшего развития творческого пути С. Рахманинова. – См. в воспоминаниях М. Е. Букиника: «Аренский не переставал гордиться своим учеником, восхищаясь его недавно написанной Виолончельной сонатой, и говорил, что это произведение есть поворотный пункт в даровании Рахманинова и что теперь можно ждать от него великих вещей» // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 225.

«Весна» E-dur. Op. 20.

Кантата для баритона-соло, хора и оркестра.

На стихотворение Н. А. Некрасова «Зелёный шум».

«Москва. 1902», февраль. Посвящена Н. С. Морозову.

Первое издание: М. А. Гутхейль, 1902, после апреля[1].

Двенадцать романсов. Op. 21

Для голоса и фортепиано. «Апрель 1902 года» — дата окончательного завершения сборника.

1. *Судьба* (к Пятой симфонии Бетховена), c-moll.

Слова А. Н. Апухтина. «18 февраля 1900 г.».

В автографе имеется следующее посвящение: «Федору Ивановичу Шаляпину посвящает его искренний почитатель С. Рахманинов. 21 февраля 1900 г.».

2. *Над свежей могилой,* e-moll. Слова С. Я. Надсона.

3. *Сумерки,* e-moll.

Слова Ж.-М. Гюйо в переводе И. И. Тхоржевского. Посвящен Н. И. Забеле-Врубель.

4. *Они отвечали,* Des-dur. Слова В. Гюго в переводе Л. А. Мея. Посвящен Е. Ю. Крейцер.

5. *Сирень,* As-dur. Слова Е. А. Бекетовой.

6. *Отрывок из А. Мюссе,* fis-moll. Перевод А. Н. Апухтина. Посвящается А. А. Ливен.

7. *Здесь хорошо,* A-dur. Слова Г. Галиной.

Посвящается N.

---

[1] Автографы кантаты «Весна» хранятся в ГЦММК, ф. 18, № 7 (полная беловая рукопись партитуры); № 8 (автограф переложения для пения и фортепиано); № 9 (развернутый эскиз); № 911 (корректурный экземпляр с пометками автора). В автографе имеются неопубликованные варианты отдельных фрагментов нотного текста. Датировка первого издания дается согласно Договору С. Рахманинова с фирмой «А. Гутхейль» от 24 апреля 1902 года. – См.: Договоры С. Рахманинова с А. Гутхейлем: РГАЛИ, ф. 2743, № 337. Известно высказывание Н. А. Римского-Корсакова (со слов самого С. Рахманинова в пересказе Оскара фон Риземана) об оркестровке кантаты «Весна»: «Музыка хорошая, но вот ведь какая жалость! В оркестре нет ни малейших признаков „весны“». – См.: Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: Радуга, 1992. С. 142. Хотя сам С. Рахманинов и выразил согласие с автором оперы «Снегурочка» по поводу оркестровки своей кантаты, необходимо все же уточнить, что оркестровка кантаты «Весна» была продиктована, в первую очередь, глубинно-философским замыслом, заключающемся в воплощении в нем духовного возрождения личности самого главного героя кантаты. Красочно отразить в оркестре весеннее настроение собственно самой природы, очевидно, не входило в творческую задачу С. Рахманинова. Кроме того, Н. А. Римский-Корсаков допускает определенную субъективность и заметную ревность в данном отношении (как и в его отношении к творчеству С. Рахманинова в целом), поскольку оркестр кантаты «Весна» звучит прекрасно и с точки зрения отражения «признаков весны».

8. *На смерть чижика,* c-moll. Слова В. А. Жуковского.
Посвящается О. А. Трубниковой.
9. *Мелодия,* B-dur. Слова С. Я. Надсона.
Посвящается Н. Н. Лантинг.
10. *Пред иконой,* es-moll.
Слова А. А. Голенищева-Кутузова.
Посвящается М. А. Ивановой.
11. *Я не пророк,* Es-dur. Слова А. В. Круглова.
12. *Как мне больно,* g-moll. Слова Г. Галиной.
Посвящается В. А. Сатину.
Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1902[1].

---

[1] Автограф сборника романсов ор. 21 хранится в ГЦММК, ф. 18, № 8. В автографе имеются неопубликованные варианты отдельных фрагментов нотного текста. Договор С. Рахманинова с фирмой А. Гутхейль об издании романсов ор. 21 датирован 24 апреля 1902 года. – См.: РГАЛИ, ф. 2743 (П. Ламм), № 337. Обстоятельства составления сборника «Двенадцать романсов» ор. 21, относящегося ко времени после 29 апреля 1902 года (день бракосочетания С. Рахманинова и Н. Сатиной) известны из письма композитора к Н. Д. Скалон от 1 апреля 1902 года, в котором он пишет о необходимости «уехать в деревню… чтобы до свадьбы написать, по крайней мере, 12 романсов, чтобы было на что попам заплатить и за границу ехать». — См.: Литературное наследие. Т. 1. С. 315. Ряд романсов, включенных в сборник ор. 21, как и романс «Судьба», очевидно, относится к более раннему времени. О грустных обстоятельствах сочинения романса «На смерть чижика» имеется известное свидетельство в воспоминаниях А. А. Трубниковой. – См.: Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 123. Возможно, ряд романсов, судя по стилистике, обнаруживающей их сходство с Романсами ор. 14 (1896 год), был сочинен ранее, во вторую половину 1890-х годов. Во всяком случае, прямо соотносить тексты и образный строй романсов ор. 21 (например, таких как «Над свежей могилой», «Отрывок из Мюссе», «Пред иконой») с важным событием в личной жизни композитора и тем самым подчеркивать сложность его чувств по этому поводу (такая трактовка встречается в музыковедческих трудах) представляется некорректным. Скорее перечисленные романсы отражают настроения композитора, относящиеся к концу «кризисных» 1890-х годов. Что касается приведенного фрагмента из письма С. Рахманинова к Н. Д. Скалон, в котором он пишет о необходимости сочинения ор. 21 для оплаты материальных расходов, то в нем композитор, в первую очередь, подчеркивает свою самостоятельность и материальную независимость. Кроме того, С. Рахманинов нередко нарочито «десакрализовывал» свой творческий процесс, объясняя свои замыслы практическими интересами. Так, в письме к А. В. Затаевичу от 7 декабря 1896 года композитор объясняет работу над своими вдохновенными «Музыкальными моментами» ор. 16 «денежными потребностями». – См.: Литературное наследие. Т. 1. С. 253–254. Доверять подобным авторским свидетельствам несколько наивно, памятуя о чрезвычайной скрытности С. Рахманинова в отношении подлинно глубинных художественных замыслов своих произведений. Позже, в 1914 году, С. Рахманинов сделал транскрипцию романса «Сирень» для фортепиано.

Вариации на тему Шопена c-moll.
Op. 22.
22 вариации на тему Прелюдии c-moll op. 28 № 20 Ф. Шопена.
Для фортепиано.
Первая редакция: конец 1902 года.
Вторая редакция: начало 1903 года.
Цикл посвящен Т. Лешетицкому.
Первое издание: М. А. Гутхейль, 1903[1].
24 прелюдии.
Для фортепиано.
Десять прелюдий. Op. 23
Первая тетрадь цикла.
1903 год. Посвящены А. И. Зилоти.
1. *fis-moll.* Largo.
2. *B-dur.* Maestoso.
3. *d-moll.* Tempo di minuetto.
4. *D-dur.* Andante cantabile.
5. *g-moll.* Alla marcia.
6. *Es-dur.* Andante.
7. *c-moll.* Allegro.
8. *As-dur.* Allegro vivace.
9. *es-moll.* Presto.
10. *Ges-dur.* Largo.
Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1903/1904[2].

---

[1] Автографы Вариаций на тему Шопена op. 22 хранятся в ГЦММК, ф. 18, № 8 (полный автограф, представляющий Вариации op. 22 в двух редакциях, — первая редакция до настоящего времени не опубликована); № 93 (развернутый эскиз); № 94 (корректурный экземпляр с пометками С. Рахманинова). Договор С. Рахманинова с фирмой А. Гутхейль об издании романсов op. 21 датирован 6 февраля 1903 года. – См.: РГАЛИ, ф. 2743 (П. Ламм), № 337. Вариации op. 22 после первого их исполнения и выхода в печати получили крайне нелестные отзывы. Так, в статье Ю. Д. Энгеля было сказано: «Гораздо меньше интересной [в сравнении с впервые исполненными на этом же концерте прелюдиями fis-moll, D-dur и g-moll] …показалась другая, более крупная по объему новинка г[осподина] Рахманинова — Вариации на тему Шопена… Вариации эти… по своей значительности далеко не всегда достойны вдохновившей их чудесной темы» /Русские ведомости. – 1903, 12 февраля. Критические отзывы по-своему повлияли на художественный замысел следующего цикла С. Рахманинова — «24 прелюдии» для фортепиано. См. об этом далее — Цикл «24 прелюдии». Все редакции и варианты Вариаций на тему Шопена op. 22 готовятся к изданию в Полном академическом собрании сочинений С. В. Рахманинова: Серия V. Том 20. М.: РМИ, 2009.

[2] Цикл «24 прелюдии» создавался по единому художественному замыслу, целью которого было создание сборника отдельных пьес в 24 различных тональностях. Прототипом для такого замысла могли стать 24 прелюдии Шопена, на одну

«Скупой рыцарь».
Ор. 24.
Опера в 3 картинах.
Текст А. С. Пушкина.
1903—1905 годы.
Первое издание:
М.: А. Гутхейль,
1904 (клавир),
1905 (партитура)[1].

из которых, c-moll, Рахманинов написал свои Вариации ор. 22: последние предшествовали созданию Первой тетради — Десяти прелюдиям ор. 23. 24 прелюдии С. Рахманинова представляют собой род скрытых вариаций на темы Первой прелюдии, cis-moll, из цикла «Пьесы-фантазии», ор. 3 № 2. Подобный скрытый замысел явился своеобразным творческим ответом композитора на упреки в несоответствии художественного уровня его Вариаций ор. 22 вдохновившей их теме Прелюдии c-moll Шопена: С. Рахманинов сочинил цикл прелюдий-вариаций уже на свою собственную Прелюдию cis-moll. Первая тетрадь цикла — Десять прелюдий ор. 23 — была сочинена в течение 1903 года. В эту тетрадь была также включена сочиненная ранее (1901 год) Прелюдия g-moll. Сохранился эскиз Прелюдии d-moll, относящийся к 1899 году. Имеется личное и доверительное признание самого композитора о том, как была создана прелюдия Es-dur: «…Она … вылилась у меня сразу в тот день, когда родилась моя дочь». (Речь идет о старшей дочери Рахманинова, Ирине, родившейся 14 мая 1903 года. – См.: Е. Ф. Гнесина. О Рахманинове. // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 208). Вторая тетрадь цикла «24 прелюдии» — Тринадцать прелюдий ор. 32 — была завершена и опубликована вначале отдельно в 1910 году (см. далее). Тогда же вышло первое полное издание в одном переплете всего цикла «24 прелюдии», с включением в него в качестве первого, заглавного номера Прелюдии cis-moll ор. 3 № 2.

Автографы Первой тетради цикла — Десяти прелюдий ор. 23 хранятся в ГЦММК, ф. 18, № 8 (беловой автограф, содержащий варианты отдельных фрагментов, а также первые и вторые редакции отдельных прелюдий); №. 95 (корректурный экземпляр с пометками композитора); № 90 (эскиз Прелюдии d-moll). Договор С. Рахманинова с фирмой А. Гутхейль об издании Десяти прелюдий ор. 23 датирован 10 декабря 1903 года. – См.: РГАЛИ, ф. 2743 (П. Ламм), № 337. Цикл «24 прелюдии» во всех редакциях и вариантах, с исследовательской вступительной статьей о замысле и истории его создания, издан в Полном академическом собрании сочинений С. Рахманинова, Т. 17: 24 прелюдии. Прелюдия ор. 3, № 2; 10 прелюдий ор. 23, 13 прелюдий ор. 32. М.: РМИ, 2007.

[1] Автографы оперы «Скупой рыцарь» хранятся в ГЦММК, ф. 18, № 11 (клавир; в конце автографа датировка: «28 февраля 1904 г. Москва»); № 12 (корректурные листы издания клавира с пометками автора и датой: «Июнь – август 1904 г.»); № 10 (Партитура. Авторские датировки: «19 мая 1905 г.» — в конце Первой картины; «30 мая 1905 г.» — в конце Второй картины; «7 июня 1905 г.» – в конце Третьей картины); № 13 (развернутый эскиз, август, 1903 год). В автографе имеются неопубликованные варианты отдельных фрагментов нотного текста. В списке «Сочинения С. В. Рахманинова», присланном композитором Б. В. Асафьеву, проставлена дата: «Скупой рыцарь» — «Сочинен в августе 1903 г.

«Франческа да Римини». Ор. 25. Опера в 2 картинах с прологом и эпилогом. По драматическому эпизоду V песни «Ада» А. Данте. Либретто М. И. Чайковского. Начало работы — август 1898 года.

Опера завершена в 1904—1905 годах. Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1904 (клавир); 1905 (партитура)[1].

Закончен в феврале 1904». – См.: Письмо С. В. Рахманинова Б. В. Асафьеву от 13 апреля 1917 года // Литературное наследие. Т. 2. С. 98. Как известно, партия Барона сочинялась композитором в расчете на ее исполнение Ф. И. Шаляпиным. Однако в конечном итоге на премьере оперы в Большом театре (11 января 1906 года, вместе с оперой «Франческа да Римини») партию Барона исполнял Георгий Бакланов. Более подробно о первых исполнениях оперы «Скупой рыцарь» см. в Комментариях в кн.: Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 459–560. В частности, в воспоминаниях дочери великого певца (и крестницы С. Рахманинова), И. Ф. Шаляпиной, имеется свидетельство: «Музыка [„Скупого рыцаря“] не совсем понравилась отцу. Он откровенно высказал свое мнение Сергею Васильевичу: „Слова Пушкина здесь сильнее того, что ты написал“. — Рахманинов обиделся на Федора Ивановича. Но все это продолжалось недолго, ибо оба они были истинными художниками и вопросы искусства ставили выше личных обид». – См.: Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 124. Автор настоящей статьи присутствовал на встрече И. Ф. Шаляпиной со студентами Училища им. Гнесиных, состоявшейся в 1973 году. И. Ф. Шаляпина вспомнила также и данный эпизод, но уже в таких словах: «Федор Иванович сказал Рахманинову: „У Пушкина стихи сильнее, чем твоя музыка“». — И потом добавила: «Несмотря на то, что дружба между ними была восстановлена, Рахманинов не мог окончательно забыть о том, что было сказано ему о музыке „Скупого рыцаря“ Федором Ивановичем». — Очевидно, С. Рахманинова могло «задеть» не собственно само личное мнение певца о его опере, на которое он имел право, а бестактная сравнительная характеристика его музыки с поэзией А. С. Пушкина. Спустя несколько лет после окончания своей оперы на слова А. Пушкина С. Рахманинов написал три гениальных романса на стихи великого поэта (напомним также о романсе «Не пой, красавица, при мне» на пушкинский текст ор. 4 № 4, 1892) и включил их в сборник «Четырнадцать романсов» ор. 34 (1912 год). Романсы на пушкинские тексты были посвящены Re (Мариэтте Шагинян) — «Муза» и Л. В. Собинову — «Буря» и «Арион». В том же сборнике имеются посвящения ряда романсов Ф. И. Шаляпину на стихи других поэтов. Возможно, неслучайно позже в эмиграции С. Рахманинов категорически возражал против шаляпинского «проекта» поставить оперу «Алеко» на пушкинский сюжет в связи с годовщиной памяти великого поэта. – См.: Литературное наследие. Т. 3. С. 91, 290–292. Очевидно, Ф. И. Шаляпин мог тем самым вновь вольно или невольно задеть С. Рахманинова, выбрав именно оперу «Алеко», а не «Скупого рыцаря» для постановки в день памяти Пушкина. Договор С. Рахманинова с фирмой А. Гутхейль об издании «Скупого рыцаря» датирован 18 марта 1904 года. – См.: РГАЛИ, ф. 2743 (П. Ламм), № 337.

[1] Первое упоминание об опере Франческа да Римини см. в письме С. В. Рахманинова М. И. Чайковскому от 28 августа 1898 года – Литературное наследие. Т. 1. С. 279–280. О желании продолжить работу над оперой С. В. Рахманинов пишет М. И. Чайковскому в письме от 14/27 июня 1900 года. – См. там же. С. 296. В июле 1900 года была написана сцена Паоло и Франчески

Пятнадцать романсов. Ор. 26.

Для голоса и фортепиано.

1906 год. Посвящены М. С. и А. М. Керзиным.

1. *Есть много звуков,* Des-dur. Слова А. К. Толстого.

«14 августа 1906 г. Ивановка».

2. *Всё отнял у меня,* fis-moll. Слова Ф. И. Тютчева.

«15 августа 1906 г. Ивановка».

3. *Мы отдохнем,* d-moll. Слова А. П. Чехова

(«Дядя Ваня», действие IV). «14 августа 1906 г. Ивановка».

4. *Два прощанья,* c-moll. Диалог для двух голосов (сопрано, баритон). Слова А. В. Кольцова. «22-е августа 1906 г. Ивановка».

5. *Покинем, милая,* As-dur. Слова А. А. Голенищева-Кутузова.

«22-е августа 1906 г. Ивановка».

6. *Христос воскрес,* f-moll. Слова Д. С. Мережковского.

«23 августа 1906 г. Ивановка».

7. *К детям,* F-dur. Слова А. С. Хомякова.

«9-е сентября 1906 г. Ивановка».

(2-я картина). Дата указана С. В. Рахманиновым в списке его произведений, составленном Б. В. Асафьевым. – См.: Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 379. Опера была завершена летом 1904 года (см. авторскую дату там же). Автограф хранится в ГЦММК, ф. 18, № 14 (партитура), № 15 (клавир), № 17 (эскизы, возможно, относящиеся к концу 1890-х годов). В автографе имеются неопубликованные варианты отдельных фрагментов нотного текста. Как известно, Партия Франчески сочинялась композитором в расчете на ее исполнение А. В. Неждановой. Однако в конечном итоге на премьере оперы в Большом театре (11 января 1906 года, вместе с оперой «Скупой рыцарь») партию Франчески исполняла Н. В. Салина. А. В. Нежданова писала в своих воспоминаниях: «Незадолго до премьеры оперы мне пришлось отказаться от участия в ней, что вызвало крайнее неудовольствие и обиду Сергея Васильевича. До сих пор помню серьезное лицо Сергея Васильевича при моем сообщении об отказе. Действительно, поступок мой был в высшей степени необдуман, нетактичен и легкомыслен, в чем я до сих пор каюсь. Вызван он был следующими обстоятельствами: в один период с „Франческой“ должна была идти опера „Волшебная флейта“. Дирижер У. И. Авранек и режиссер настаивали на том, чтобы я пела обязательно партию Царицы ночи, отказавшись от партии Франчески. … Чувствуя, что какая-нибудь из этих двух партий должна пострадать, я решила временно пожертвовать партией Франчески и от выступления в ней отказаться». – См.: Литературное наследие. Т. 2. С. 29–30. Нетрудно обнаружить, что А. В. Нежданова, беря, в общем, на себя вину за нанесение обиды композитору и искренне о ней сожалея, вместе с тем дает представление об истинном отношении к С. Рахманинову в Большом театре, по крайней мере, о явном неуважении к нему как к композитору — автору вновь созданных опер. Позже, как известно, С. Рахманинов посвятит А. В. Неждановой свой гениальный «Вокализ» (ор. 34 №14). История вековой давности об обстоятельствах постановки двух опер С. Рахманинова в Большом театре была бы в настоящее время малоинтересной, если бы она не повлияла негативно на дальнейшую сценическую судьбу этих рахманиновских шедевров.

8. *Пощады я молю!*, a-moll.
Слова Д. С. Мережковского.
«15-е сентября 1906 г. Ивановка».
9. *Я опять одинок*, d-moll.
Слова И. А. Бунина (из Т. Шевченко).
«4-е сентября 1906 г. Ивановка».
10. *У моего окна*, A-dur. Слова Г. Галиной.
«17-е сентября 1906 г. Ивановка».
11. *Фонтан*, D-dur. Слова Ф. И. Тютчева.
«6-е сентября 1906 г. Ивановка».
12. *Ночь печальна*, h-moll. Слова И. А. Бунина.
«3-е сентября 1906 г. Ивановка».
13. *Вчера мы встретились*, d-moll. Слова Я. П. Полонского.
«3-е сентября 1906 г. Ивановка».
14. *Кольцо*, h-moll. Слова А. В. Кольцова.
«10-е сентября 1906 г. Ивановка».
15. *Проходит всё*, es-moll. Слова Д. М. Ратгауза.
«8-е сентября 1906 г. Ивановка».
Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1906[1].

«Монна Ванна».
Опера.
Либретто М. А. Слонова по М. Метерлинку.
Окончено только Первое действие.
«15 апреля 1907»[2].

---

[1] Автограф цикла Пятнадцати романсов ор. 26 хранится в ГЦММК, ф. 18, № 127. В автографе имеются неопубликованные варианты отдельных фрагментов нотного текста. Договор С. Рахманинова с фирмой А. Гутхейль об издании цикла ор. 15 датирован 25 сентября 1906 года. – См.: РГАЛИ, ф. 2743 (П. Ламм), № 337. Романс «Ночь печальна» существует также в редакции для голоса в сопровождении фортепиано и контрапунктирующей виолончели. – См. автограф партии виолончели, хранящийся в ГЦММК, ф. 18, № 128. Не опубликован.

[2] Автографы оперы «Монна Ванна» хранятся в Библиотеке Конгресса США. ML 30.55A.R3. MS 19a, b (полный автограф клавира Первого действия, эскизы Второго действия, материалы либретто М. А. Слонова). – См. письмо С. Рахманинова к М. А. Слонову от 21 октября/3 ноября 1906 года из Дрездена о начале работы над оперой. – Литературное наследие. Т. 1. С. 402; письмо С. Рахманинова к К. С. Станиславскому от 9/22 декабря 1908 года, касающееся вопросов авторских прав М. Метерлинка, приостановивших работу над оперой. – Литературное наследие. Т. 1. С. 465, 627–628. В автографе имеются неопубликованные варианты отдельных фрагментов нотного текста. С. Рахманинов намеревался завершить оперу «Монна Ванна», взяв рукопись Первого действия, материалы либретто и эскизы Второго действия при выезде из России в 1917 году, однако эти планы не осуществились.

Вторая симфония, e-moll. Op. 27.
1906—1907. Посвящена С. И. Танееву.
Largo. Allegro moderato.
Allegro molto.
Adagio.
Allegro vivace.
Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1908[1].
Первая соната («Фауст»), d-moll. Op. 28.
Для фортепиано.
Январь 1907 — май 1908 года.
Allegro moderato.
Lento.
Allegro molto.
Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1908[2].

---

[1] Начало работы над Второй симфонией относится к октябрю 1907 года. – См.: письмо С. Рахманинова к М. А. Слонову из Дрездена от 8/21 ноября 1906 года, а также к Н. С. Морозову от 27/10 декабря 1906 года. Литературное наследие. Т. 1. С. 408, 412–413. Об окончании работы С. В. Рахманинов пишет Н. С. Морозову в письме от 29/11 февраля 1907 года: «Уже месяц назад, даже более, я действительно кончил [Вторую] симфонию, но надо к этому прибавить необходимое слово: вчерне». – См. там же: С. 422. Полностью симфония была завершена, включая оркестровку, в августе 1907 года. – См.: письмо С. Рахманинова к Н. С. Морозову от 2 августа 1907 года. Литературное наследие. Т. 1. С. 439. Работа над Второй симфонией шла «параллельно» с оперой «Монна Ванна» и Первой («Фауст») сонатой для фортепиано ор. 28. — См. письмо С. Рахманинова к Н. С. Морозову от 31 марта/13 апреля 1907 года. Литературное наследие. Т. 1. С. 430. Автограф партитуры Второй симфонии ор. 27 до недавнего времени считался утраченным. Ныне хранится в Британской библиотеке. В автографе имеются неопубликованные варианты отдельных фрагментов нотного текста. В ГЦММК хранятся следующие источники текста: ф. 18, № 49 (корректурный экземпляр с пометками автора); № 1026 (печатные оркестровые партии с пометками автора). Договор С. Рахманинова с фирмой А. Гутхейль об издании Второй симфонии датирован 17 сентября 1907 года. – См.: РГАЛИ, ф. 2743 (П. Ламм), № 337. На титульном листе издания номер Симфонии e-moll ор. 27 не указан (своеобразная «фигура умолчания», напоминающая о провале Первой симфонии d-moll ор. 13 на ее первом и последнем прижизненном исполнении). Симфония ор. 27 была издана тогда же в авторизованном (просмотренном и утвержденном композитором) переложении для фортепиано в 4 руки, сделанном Вл. Р. Вильшау.

[2] Автограф Первой сонаты d-moll ор. 28 хранится в ГЦММК, ф. 18, № 96. Содержит в себе две редакции: **Первая редакция:** Работа начата в январе 1907. – См. письмо С. Рахманинова к Н. С. Морозову от 29 января/11 февраля 1907 года. Литературное наследие. Т. 1. С. 422. Окончание первой редакции Сонаты датировано в автографе: «14 мая 1907 года». **Вторая редакция — полный вариант:** Относится к 17 сентября 1907 года — дате Договора С. Рахманинова с фирмой А. Гутхейль об издании Первой сонаты. – См.: РГАЛИ, ф. 2743, № 337;

«Остров мертвых», a-moll**.** Op. 29.
Симфоническая поэма по картине А. Бёклина.
17 апреля 1909 года.
Посвящена Н. Г. Струве.
Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1909[1].

Вторая редакция — сокращенный вариант: – См. письмо С. Рахманинова к К. Н. Игумнову от 30 марта/12 апреля 1908 года. Литературное наследие. Т. 1. С 446. В ГЦММК (ф. 18, № 97) хранится также беловая каллиграфическая рукописная копия первой редакции Сонаты ор. 28. Первая редакция и полный вариант второй редакции Сонаты ор. 28 до настоящего времени не опубликованы. Первая соната исполнялась С. Рахманиновым с подзаголовком «Фауст», фигурирующем в концертных афишах и программах. С тем же подзаголовком Соната ор. 28 рассматривается в относящихся к тому времени статьях о С. Рахманинове и рецензиях на ее авторское исполнение. – См.: Григорий Прокофьев. Певец интимных настроений // Русская музыкальная газета. – 1910, № 40. – С. 843-844; Концерт С. В. Рахманинова // Кавказ. – 1911, № 254, 16 нояб. (см. статью М. А. Киракосовой «Рахманинов и Грузия» / Международная научно-практическая конференция «Эпоха Сергея Рахманинова»: Сборник научных статей. – Тамбов – Ивановка. Издательство ТГТУ, 2003. – С. 115); Геника Р. Корреспонденция из Харькова // Русская музыкальная газета. – 1912, № 2. – С. 69–70. Приведенные источники свидетельствуют о публичном раскрытии композитором авторской программы после некоторых колебаний, высказанных им в известном письме к Н. С. Морозову от 25 апреля/8 мая 1907 года: «Это три контрастирующих типа из одного мирового литературного произведения. Конечно, программы преподано никакой не будет, хоть мне и начинает приходить в голову, что если б я открыл программу, то Соната стала бы яснее». – См.: Литературное наследие. Т. 1. С. 433. По известному также свидетельству К. Н. Игумнова, композитор имел в виду трагедию Иоганна Вольфганга Гете Фауст: «1-я часть соответствует Фаусту, 2-я — Гретхен, 3-я — полет на Брокен и Мефистофель». – См.: Из архива К. Н. Игумнова // Советская музыка. 1946, № 1. С. 85. Все редакции и варианты Первой сонаты готовятся к изданию в Полном академическом собрании сочинений С. В. Рахманинова: Серия V. Том 19. М.: РМИ, 2008.

[1] Автографы Симфонической поэмы «Остров мертвых» хранятся в ГЦММК, ф. 18, № 50 (полная партитура); № 51 (эскизы). В автографе имеются неопубликованные варианты отдельных фрагментов нотного текста. Договор С. Рахманинова с фирмой А. Гутхейль об издании поэмы датирован 28 мая 1909 года. – См.: РГАЛИ, ф. 2743 (П. Ламм), № 337. Замысел написать произведение для оркестра в жанре Фантазии (или поэмы) относится к концу 1906 года. – См. письмо С. Рахманинова к Н. С. Морозову от 22 ноября/5 декабря 1906 года, в котором композитор просит прислать ему «тему для Фантазии оркестровой» // Литературное наследие. Т. 1. С. 410. Данный факт свидетельствует, что С. Рахманинов заранее обдумывал жанр того или иного произведения, а не руководствовался лишь сиюминутными спонтанными впечатлениями, полученными от того или иного произведения литературы или искусства (в данном случае — от черно-белой репродукции знаменитой картины Арнольда Бёклина, увиденной им впервые летом 1907 года в Париже). Известно, что позже, когда композитор увидел подлинник, он был несколько разочарован. – См. об этом: Bertenson S., Leyda J. Sergei Rachmaninoff: a Lifetime in Music. New York: New York University Press, 1956. P. 156.

Третий концерт, d-moll.
Ор. 30. Для фортепиано с оркестром.
«23 сентября 1909».
Посвящен И. Гофману.
Allegro ma non tanto.
Intermezzo. Adagio.
Finale. Alla breve.
Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1909[1].
Литургия св. Иоанна Златоуста.
Ор. 31.
Для смешанного хора без сопровождения.
«30 июля 1910 г.».
Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1910[2].

---

[1] Автограф Третьего концерта хранится в Британской библиотеке (Loan 75/34) — полная партитура с вписанным там же переложением для фортепиано оркестровой партии. В автографе содержатся многочисленные исправления первоначальных вариантов текста, художественно равноценных окончательным. Некоторые из них приведены в статье: Долинская Е. Б. Автографы Третьих концертов Н. К. Метнера и С. В. Рахманинова в Британской библиотеке // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: Материалы международных конференций. Вып. 3 / Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Научная музыкальная библиотека им. С. И. Танеева. М., 2004. С. 63-72. Полностью все первоначальные варианты готовятся к изданию в рамках Полного академического собрания сочинений С. В. Рахманинова. Серия IV. Том 13. Третий концерт для фортепиано с оркестром. Ор. 30. М.: РМИ, 1909. Договор С. Рахманинова с фирмой А. Гутхейль об издании Третьего концерта датирован 25 сентября 1909 года. – См.: РГАЛИ, ф. 2743 (П. Ламм), № 337.

[2] Автограф Литургии св. Иоанна Златоуста ор. 31 хранится в ГЦММК, ф. 18, № 67. В автографе имеются неопубликованные варианты отдельных фрагментов нотного текста. В конце автографа имеется запись С. Рахманинова: «Конец и слава Богу. Ивановка, 30-е июля 1910 г.». Замысел Литургии относится к гораздо более раннему времени. – См. письмо С. В. Рахманинова к С. В. Смоленскому от 30 июня 1897 года, в котором композитор выражает признательность С. В. Смоленскому за присланный им текст Литургии святого Иоанна Златоуста. Литературное наследие. Т. 1. С. 263. Договор С. Рахманинова с фирмой А. Гутхейль об издании Литургии св. Иоанна Златоуста датирован 15 сентября 1910 года. – См.: РГАЛИ, ф. 2743 (П. Ламм), № 337.

24 прелюдии.
Для фортепиано:
Тринадцать прелюдий. Ор. 32
Вторая тетрадь цикла «24 прелюдии».
Август-сентябрь 1910 года.
1. *C-dur*. Allegro vivace. 30 августа.
2. *b-moll*. Allegretto. 2 сентября.
3. *E-dur.* Allegro vivace. 3 сентября.
4. *e-moll.* Allegro con brio. 28 августа.
5. *G-dur.* Moderato. 25 августа.
6. *f-moll*. Allegro appassionato. 25 августа.
7. *F-dur.* Moderato. 25 августа.
8. *a-moll*. Vivo. 24 августа.
9. *A-dur.* Allegro moderato. 26 августа.
10. *h-moll*. Lento. 6 сентября.
11. *H-dur.* Allegretto. 23 августа.
12. *gis-moll.* Allegro. 23 августа.
13. *Des-dur*. Grave. 10 сентября.
Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1910[1].

Транскрипции:

Итальянская полька, es-moll.
Для фортепиано в 4 руки. Март-апрель 1906 года.
Первое издание: Спб.: Юргенсон, 1906 (первая редакция); Нью-Йорк, Carl Fischer, 1938 (вторая редакция)[2].

---

[1] Автограф 13 прелюдий ор. 32 хранится в ГЦММК, ф. 18, № 98 (полный автограф); № 99 (корректурный экземпляр с пометками композитора). Договор С. Рахманинова с фирмой А. Гутхейль об издании 13 прелюдий ор. 32 датирован 15 сентября 1910 года. – См.: РГАЛИ, ф. 2743 (П. Ламм), № 337. После издания второй тетради (13 прелюдий ор. 32) весь цикл был полностью опубликован в одном сборнике с авторским заголовком «24 прелюдии для фортепиано» ор. 23 и ор. 32 с включением в него в качестве заглавного номера прелюдии cis-moll ор. 3 № 2. См. также сноску к описанию первой тетради цикла «24 прелюдии» — Десять прелюдий ор. 23.

[2] Автографы Итальянской польки хранятся в следующих архивах: 1. Научно-исследовательском институте истории искусств, Санкт-Петербург, Кабинет рукописей, ф. 17 (А. И. Зилоти) № 176 (Первая редакция). В автографе имеются неопубликованные варианты отдельных фрагментов нотного текста. Атрибуция почерка и принадлежность данной записи Итальянской польки руке С. Рахманинова установлена автором настоящей статьи. Там же хранится известное переложение Итальянской польки в две руки (d-moll) А. И. Зилоти; 2. Библиотека конгресса США, ML 30. 55a, p. 5 (вторая редакция, с включением партии трубы). Как известно, С. Рахманинов услышал Итальянскую польку в исполнении уличных музыкантов (пение и танец в сопровождении механического

Музыкальные письма:

Письмо С. Рахманинова Е. А. Бакуниной.

6 апреля 1903 года[1].

Письмо К. С. Станиславскому от С. Рахманинова.

Написано к 10-летнему юбилею Московского Художественного театра. 14 октября 1908 года.

Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1909[2].

Неосуществленные замыслы:

«Саламбо».

Опера в 7 картинах.

«Сценарий» С. Рахманинова, либретто М. А. Слонова, при участии Н. С. Морозова. По роману Г. Флобера.

Март – май 1906 года[3].

пианино) во время пребывания во Флоренции в марте 1906 года. – См.: А. А. Трубникова. Сергей Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 127, 499.

[1] Автограф Музыкального письма С. Рахманинова Е. А. Бакуниной хранится в ГЦММК, ф. 18, № 305. Издан: Литературное наследие. Т. 1. С. 329. Обстоятельства сочинения данного музыкального письма в комментариях к указанной публикации не исследуются. Екатерина Алексеевна Бакунина — племянница великого философа-анархиста М. А. Бакунина. Была также соученицей С. А. Сатиной по гимназии. – См.: Жуковская Е. Ю. Воспоминания о моем учителе и друге С. В. Рахманинове. Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 296.

[2] Автограф хранится в Музее МХАТа, К. С., № 9982/1–3. В автографе имеются неопубликованные варианты отдельных фрагментов нотного текста. Договор С. Рахманинова с фирмой А. Гутхейль об издании письма датирован 5 января 1909 года. – См.: РГАЛИ, ф. 2743 (П. Ламм), № 337. Обстоятельства сочинения письма рассматриваются в комментариях: Литературное наследие. Т. 1. С. 623–624.

[3] Каких-либо нотных источников оперы «Саламбо» обнаружить не удалось. Текст либретто М. А. Слонова с пометками С. Рахманинова хранится в ГЦММК, ф. 18, № 334–336. Работа над оперой отражена в переписке С. Рахманинова из Италии с Н. С. Морозовым и М. А. Слоновым 1906 года. – См.: Литературное наследие. Т. 1: Письма С. В. Рахманинова к Н. С. Морозову от 19 марта/1 апреля. – С. 365-370 (изложение авторского сценария); 28 марта/10 апреля. – С. 371–372; 14 /27 апреля. – С. 372–374; 18 апреля/1 мая. – С. 376–377; 4/17 мая. – С. 378-379. Письма С. Рахманинова к М. А. Слонову от 8/21 мая. – С. 379-383; 15/28 мая. – С. 384-386; 16/29 мая. – С. 386-387; 24 мая/6 июня. – С. 387. В монографии В. Н. Брянцевой имеется аргументированное предположение, что гипотетически сочиненные фрагменты оперы «Саламбо», «как сложно преломленные отзвуки», могли воплотиться в романсах «Два прощания» и «Кольцо» на стихи А. В. Кольцова (ор. 26, август–сентябрь 1906), близко отстоящего от периода работы над «Саламбо». – См.: Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М.: Сов. композитор, 1976. С. 367-369, 370).

Фантазия для оркестра.
Ноябрь 1906 года[1].
Кантата.
Ноябрь 1906 года[2].

---

[1] О замысле Фантазии для оркестра С. Рахманинов сообщает из Дрездена в своем письме к Н. С. Морозову от 22 ноября/5 декабря 1906 года, в котором просит прислать «тему для Фантазии оркестровой». – См.: Литературное наследие. Т. 1. С. 410. В письме от 8/21 декабря композитор высказался по поводу программы для Фантазии, предложенной ему Н. С. Морозовым: «Это не „На севере диком“? т. е. не „Сосна и пальма“ или Север и Юг? Программа мне нравится, но не скажу, чтобы очень». Там же. С. 414-415. С. Рахманинов называет стихотворение М. Лермонтова «На севере диком стоит одиноко», на которое ранее им был написан № 3 «Сосна» из цикла «Шесть хоров» ор. 15 для женских или детских голосов с фортепиано. Композитор не воспользовался предложенной ему темой, предпочтя ей позже сюжет картины «Остров мертвых» А. Бёклина. Тем не менее, программа «Сосна и пальма» с ее явно выраженным мифологическим дуализмом (дихотомичностью), столь ярко и многопланово проявляющимся в жанрово-драматургической системе музыкального языка С. Рахманинова, свидетельствует о тонком понимании его творчества Н. С. Морозовым. Фраза С. Рахманинова: «Север и Юг» (в противовес другой «дихотомии» — «Восток – Запад») приобретает глобальный и ныне неожиданно актуальный «геополитический» смысл. (См. также сноску к описанию симфонической поэмы «Остров мертвых» в настоящей статье). В этом же письме к Н. С. Морозову С. Рахманинов сообщает о замысле Кантаты (см. далее).

[2] О замысле Кантаты С. Рахманинов сообщает из Дрездена в своем письме к Н. С. Морозову от 22 ноября/5 декабря 1906 года, в котором просит своего корреспондента прислать «хороший текст для кантаты». – См.: Литературное наследие. Т. 1. С. 410. В комментариях к указанному письму З. А. Апетян указывает: «Никакой новой кантаты Рахманинов не написал». – См. там же. С. 604. Однако, если иметь в виду, что многие творческие замыслы (в данном случае — сам жанр вокально-симфонического произведения) у композитора нередко возникали задолго до их окончательного воплощения, то было бы правомерно данный замысел рассматривать как изначально благодатную творческую почву для создания впоследствии (1913 год) вокально-симфонической поэмы «Колокола» ор. 35. Необходимо подчеркнуть, что творческий путь С. Рахманинова складывался отнюдь не по простому принципу «от произведения к произведению», но носил неизмеримо более сложный характер. Ему присущи такие черты, как возникновение замысла задолго до его окончательного воплощения в нотном тексте. Кроме того — «параллельное» создание нескольких произведений и возвращение к уже сочиненным с целью их пересмотра и создания новых редакций. Наконец, создание циклов как бы в «два приема» — Прелюдии ор. 23 (1903) и ор. 32 (1910), Этюды-картины ор. 33 (1911) и ор. 39 (1916-1917) и т. д. Данные обстоятельства творческого процесса необходимо учитывать, например, при решении проблем датировок сочинений С. Рахманинова. Чаще всего в его рукописях проставлены даты и локализация собственно самого акта авторской записи сочинения, хотя сам текст мог быть сочинен в творческом воображении композитора гораздо ранее и, соответственно, не в тех местах, которые указаны в автографах.

«Черный монах».

Опера.

Либретто А. П. Чехова.

«Бэла».

Опера.

Либретто А. П. Чехова по повести М. Ю. Лермонтова из романа «Герой нашего времени».

1900-годы[1].

[1] О данных либретто имеется свидетельство С. Рахманинова: «Чехов часто предлагал мне идеи для будущих опер, и мне очень жалко, что наша совместная работа так никогда и не осуществилась. Чеховские либретто не ложились на музыку… он не чувствовал специфических связей между музыкой и словом … К моему глубокому сожалению, я не смог воспользоваться версией его собственного рассказа ”Черный монах” или либретто, сделанного им по „Герою нашего времени“ Лермонтова („Бэла“)». – См.: Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: Радуга, 1992. С. 148. После кончины А. П. Чехова (1904) С. Рахманинов написал романс «Мы отдохнем» ор. 26 № 3 («Дядя Ваня», действие IV. «14 августа 1906 г.») как дань памяти великого писателя и драматурга.

ТВОРЧЕСТВО С. В. РАХМАНИНОВА 1911—1917 И 1918—1940 ГОДОВ: ВЕЛИКИЙ ХУДОЖНИК

Два творческих периода: 1911—1917 и 1918—1940 годов были ознаменованы созданием произведений, которые поставили С. Рахманинова в один ряд с величайшими творцами в истории мирового музыкального искусства. Достаточно назвать такие гениальные шедевры композитора 1911—1917 годов, как Этюды-картины ор. 33 и 39, поэму «Колокола» для солистов, хора и оркестра ор. 35; Вторую сонату для фортепиано ор. 36, «Всенощное бдение» ор. 37, Восемь стихотворений ор. 38 для голоса и фортепиано.

В период 1918—1940 годов С. Рахманиновым были созданы его поистине бессмертные опусы: Три русские песни, Четвертый концерт для фортепиано с оркестром, Вариации «Фолия» на тему в обработке А. Корелли, Рапсодия на тему Паганини, Третья симфония, Симфонические танцы.

Указанным сочинениям суждено было занять не только свое выдающееся место в творческом наследии С. Рахманинова и в истории русской музыки, но сыграть истинно эпохальную и историческую роль в развитии мирового музыкального искусства в целом. Так, Этюды-картины завершили историю фортепианной романтической миниатюры, поэма «Колокола» подытожила жанр оратории, ведущей свое начало еще со времен эпохи барокко и расцветшей в творчестве венских классиков и композиторов романтической школы; «Всенощное бдение», бесспорно, явилось первым и до настоящего времени непревзойденным сочинением в русской православной музыке, которое можно поставить в один ряд с величайшими духовно-музыкальными творениями И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Г. Берлиоза, И. Брамса. Наконец, восемь вокальных миниатюр-стихотворений ор. 38 на стихи русских поэтов-символистов Серебряного века, безусловно, сыграли свою обобщающе-итоговую роль в области европейского камерного вокального искусства — от Ф. Шуберта и Р. Шумана до И. Брамса и Г. Вольфа.

Размышления над творчеством С. Рахманинова указанного периода неизменно приводят к мысли, что великий композитор вполне осознанно ставил перед собой именно подобные величественные задачи.

Энциклопедически образованный в области истории мирового музыкального искусства, С. Рахманинов слишком отчетливо понимал весь трагизм неизбежной смены основных эстетических критериев, выдвинутых еще в эпоху Просвещения и господствующих на протяжении двух столетий. Главным их мерилом, при всех стилевых сдвигах в искусстве, неизбежно оставалась категория Прекрасного. Обращение к ставшим классическими жанрам фортепианной сонаты, этюда, кантаты, вокальной миниатюры было вызвано отнюдь не простым стремлением сохранить вечную красоту их формы. С. Рахманинов слишком хорошо понимал, что время классико-романтической эпохи уходит безвозвратно. Очевидно также, что обращение к классическим музыкальным жанрам не имело у него ничего общего с эстетикой «неоклассицизма» XX века, взявшей за основу некую художественную игру в музыкальные стили. Подобно И. С. Баху, вознесшему в первой половине XVIII века уходящую музыкальную эпоху Барокко со всеми ее эстетическими и духовными прозрениями на величайшую и недосягаемую вершину, С. Рахманинов в произведениях 1911—1917 годов создал величественное и достойное кульминационное завершение классико-роматической музыкальной эпохи. В подобном ракурсе изучения и осмысления творчества композитора вопросы о консервативности или новаторстве его музыки попросту блекнут и представляются слишком праздными и незначительными в сравнении с его собственными, истинно эпохальными задачами, которые он перед собой ставил и, несомненно, их решал.

Важно также подчеркнуть, что именно к данному периоду творчества относятся такие величественные замыслы, как Четвертый концерт для фортепиано с оркестром в его первой редакции, завершенной в 1926 году, представляющий грандиозное музыкальное полотно поистине космологических масштабов; «Три русские песни» для хора и оркестра, начатые почти непосредственно после «Всенощного бдения» и представляющие определенную дихотомическую параллель-оппозицию к его великому духовному творению в области православной музыки. Данная параллель кажется на первый взгляд несопоставимой, однако она отражает абсолютную реальность ситуации «двоеверия», которая на протяжении последнего тысячелетия была свойственна русской культуре. С. Рахманинов в своем творчестве, безусловно, мыслил подобными глобальными, оказавшимися пророческими мифологемами, не понятыми в свое время его современниками

и недостаточно глубоко осмысленными в рахманиноведении до настоящего времени. Достаточно в этой связи вспомнить и о задуманном им балете «Скифы», сюжет которого, безусловно, погружает в неисповедимые глубины древнейшей русской истории, пусть и мифологизированной (музыка балета «Скифы», как известно, получила окончательное оформление и завершение гораздо позже — в последнем опусе С. Рахманинова «Симфонические танцы», ор. 45).

Необходимо вспомнить также о невоплощенном замысле тех лет (осень 1914 года) — симфонической поэме «Великая война», сюжет которой был связан с началом первой мировой катастрофы XX века. Возможно, музыка, не получившая воплощения в данной симфонической поэме, могла войти в последующие произведения — например, в Этюды-картины ор. 39 или позже — в Третью симфонию. Во всяком случае, глубочайший трагизм и эпически грандиозные масштабы указанных сочинений неизменно вызывают подобные программные аналогии.

Переломным для С. Рахманинова стал 1917 год, повлекший за собой довольно длительное молчание. Однако и в данном случае не следует преувеличивать сам факт творческого перерыва. Более правомерно было бы данный период, относящийся к 1917—1926 годам, охарактеризовать как время, на которое композитор отложил завершение своих грандиозных творческих планов 1914—1916 годов. Все они так или иначе получили свое завершение во второй половине 20-х и в 30-е годы, и художественная миссия — представить завершение классико-романтической эпохи как последний кульминационный взлет, достойный этого величайшего периода в истории мировой культуры — безусловно, С. Рахманиновым была выполнена. Эстетика грядущего для С. Рахманинова, а ныне уже ушедшего XX века была во много основана на смеховом отрицании основополагающих категорий истины, добра и красоты. Однако данное отрицание со всей очевидностью показало, что каким бы ни был значимым критерий новаторства, он неизбежно становится историческим и преходящим. Вечными же остаются указанные незыблемые духовные категории, на которых только и могут строить свои основания подлинные художественные творения. Творчество С. Рахманинова 1911—1917 и 1918—1940 годов с его ставшими истинно бессмертными великими произведениями, безусловно, предстает именно в таком качестве и в этом смысле еще ждет достойной научно-философской и духовно-эстетической интерпретации.

Произведения и творческие замыслы 1911—1917 годов

Произведения:

Этюды-картины.

Для фортепиано.

1911—1917.

Девять Этюдов-картин ор. 33:

Первая редакция:

Август-сентябрь 1911 года:

1. *f-moll*. Allegro non troppo. 11 августа.
2. *C-dur*. Allegro. 16 августа.
3. *c-moll*. Grave. 18 августа.
4. *a-moll*. Allegro. 8 сентября.
5. *d-moll*. Moderato. 11 сентября.
6. *es-moll*. Presto. 23 августа.
7. *Es-dur*. Allegro con fuoco. 17 августа.
8. *g-moll*. Moderato. 15 августа.
9. *cis-moll*. Grave. 13 августа.

Вторая редакция:

Вторая половина 1913 года.

Третья редакция (или сокращенный вариант Второй редакции): Шесть Этюдов-картин (1, 2, 6, 7, 8, 9). Конец 1913 года.

Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1913: Третья редакция[1].

---

[1] Автографы Этюдов-картин ор. 33 хранятся в ГЦММК, ф. 18, № 100 (Этюды-картины в третьей редакции, изданные в 1913 году, после изменений, внесенных в тексты первой редакции данных автографов в процессе работы над второй редакцией: 1, 2, 6, 7, 8, 9); № 101 (Этюд-картина 3); № 102 (Этюд-картина 5). Автограф Этюда-картины 4 утрачен. Этюды-картины 3-5 были изъяты композитором в момент их гравировки и подготовки к изданию. На титульном листе издания указаны 9 Этюдов-картин. В 1916 году Этюды-картины были перенумерованы, соответственно 1–6, при их переиздании. Датировка первого издания дается согласно Договору С. Рахманинова с фирмой А. Гутхейль от 21 сентября 1913 года. – См.: Договоры С. Рахманинова с А. Гутхейлем: РГАЛИ, ф. 2743 (П. Ламм), № 337. История текста, полная расшифровка зачеркнутых и подчищенных фрагментов текста, а также полная реконструкция Первой и Второй редакций Этюдов-картин ор. 33 представлены в Полном академическом собрании сочинений С. В. Рахманинова: Т. 18: Этюды-картины: Ор. 33 (1-я и 2-я редакции), ор. 39. М.: РМИ, 2007. Работа над Второй тетрадью цикла Этюдов-картин ор. 39, была начата композитором в процессе подготовки к первому изданию Этюдов-картин ор. 33 (1913 год). См. далее: Девять Этюдов-картин ор. 39.

Особое значение по отношению к Этюдам-картинам С. В. Рахманинова приобретает проблема программности, неоднократно привлекавшая внимание исследователей. Известны признания самого композитора в его письме к О. Респиги (от 2 января 1930 года), в котором композитор дал «несколько пояснений, касающихся тайн авторского замысла» Этюдов-картин ор. 33 и 39:

Четырнадцать романсов. Ор. 34
Для голоса и фортепиано.
1912 год.
1. *Муза*, e-moll (h-moll). Слова А. С. Пушкина.
«6-е июня 1912. Ивановка».
Посвящается R. E. (Мариетте Шагинян).
2. *В душе у каждого из нас*, C-dur. Сл. А. А. Коринфского.
«5 июня 1912. Ивановка».
Посвящается Ф. И. Шаляпину.
3. *Буря*, e-moll. Слова А. С. Пушкина.
«7 июня 1912. Ивановка».
Посвящается Л. В. Собинову.
4. *Ветер перелётный*, C-dur. Слова К. Д. Бальмонта.
«9-е июня 1912. Ивановка».
Посвящается Л. В. Собинову.
5. *Арион*, d-moll. Слова А. С. Пушкина.
«8-е июня 1912. Ивановка».
Посвящается Л. В. Собинову.
6. *Воскрешение Лазаря*, f-moll. Слова А. С. Хомякова.
«4-е июня 1912. Ивановка».
Посвящается Ф. И. Шаляпину.
7. *Не может быть!*, es-moll. Слова А. Н. Майкова.
«7-е марта 1910. Москва».
Переправлено: «13 июня 1912 г. Ивановка».
Посвящается памяти В. Ф. Комиссаржевской.

«Первый этюд (a-moll) — это море и чайки [Ор. 39, № 2].

Второй этюд (a-moll) — вдохновлен образами Красной шапочки и Волка [Ор. 39, № 6].

Третий этюд (Es-dur) — это ярмарочная сцена [Ор. 33, № 7].

Четвертый этюд (D-dur) — того же характера, напоминающий восточный марш [Ор. 39, № 9].

Пятый этюд (c-moll, ор. 39, № 5) — похоронный марш, на котором мне бы хотелось остановиться подробнее. Я уверен, что Вы не станете смеяться над этим капризом автора. Итак, главная тема — это марш. Другая тема представляет пение хора. В части, начинающейся движениями шестнадцатыми в c-moll и немного далее в es-moll, я представляю себе мелкий, непрестанный и безнадежный дождик. Развитие этого движения достигает кульминации в c-moll, это колокольный звон. Наконец, финал — это начальная тема или марш». – См.: С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 2. С. 270–271. Имеется также свидетельство Мариэтты Шагинян: «Когда С. И. Танееву не понравился один из его „Этюдов-картин“ — картина русской природы с дождиком, — он мне сказал: „А моросняка-то моего Танеев так и не понял“». – См.: Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 158. В данном свидетельстве речь может идти только об Этюде-картине ор. 33, № 2, C-dur.

8. *Музыка*, es-moll. Слова Я. П. Полонского.
«12-е июня 1912 г. Ивановка».
Посвящается П. Ч. [памяти П. И. Чайковского].
9. *Ты знал его*, D-dur. Слова Ф. И. Тютчева.
«12-е июня 1912 г. Ивановка».
Посвящается Ф. И. Шаляпину.
10. *Сей день я помню*, As-dur. Слова Ф. И. Тютчева.
«10-е июня 1912 г. Ивановка».
Посвящается Л. В. Собинову.
11. *Оброчник*, cis-moll. Слова А. А. Фета.
«11-е июня 1912. Ивановка».
Посвящается Ф. И. Шаляпину.
12. *Какое счастье*, A-dur. Слова А. А. Фета.
«19-е июня 1912 г. Ивановка».
Посвящается Л. В. Собинову.
13. *Диссонанс*, es-moll. Слова Я. П. Полонского.
«17 июня 1912 г. Ивановка».
Посвящается Ф. Литвин.
14. *Вокализ*, cis-moll.
Июнь 1912 — «21-е сентября 1915 г. Москва».
Посвящается А. В. Неждановой. Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1912[1].

---

[1] Автографы Романсов ор. 34 хранятся в ГЦММК, ф. 18, № 129 (полный автограф); № 131 (развернутые эскизы); № 130 (Первая редакция романса «Не может быть!»); № 131 (эскиз вокальной партии). О замысле романсов ор. 34 имеется свидетельство Мариэтты Шагинян на основе письма С. Рахманинова от 15 марта 1912 года: «Милая моя Re, Вы на меня не рассердитесь, если я обращусь к Вам с просьбой? И если исполнение этой просьбы не доставит Вам большого труда, исполните ли Вы её? Сейчас скажу, как и чем Вы мне можете помочь… Мне нужны тексты к романсам. Не можете ли Вы на что-либо подходящее указать? Мне представляется, что „Re“ знает много в этой области, почти все, а может быть, и все. Будет ли это современный или умерший автор — безразлично! — лишь бы вещь была оригинальная, а не переводная и размером не более 8—12, максимум 16 строф [Рахманинов написал „строф“ вместо „строк“.] И еще вот что: настроение скорее печальное, чем веселое. Светлые тона мне плохо даются!» (письмо от 15 марта 1912 года) – См.: Литературное наследие. Т. 2. С. 43. М. Шагинян пишет: «С тех пор я неоднократно переписывала и подготавливала для него стихотворные тексты из русских поэтов. Он очень не жаловал символистов, но я все же старалась заставить его кое-что оценить и в них. „Крысолова“ В. Брюсова, „Сон“ Ф. Сологуба, „Ивушку“ А. Исаакяна в переводе А. Блока и ряд других романсов он создал по переписанным и приготовленным мною для него текстам. Обычно я старалась „начитать“ их для него графически: давала рисунок ритма стиха, рисунок интонационного движения стиха, раскрывала с помощью этих рисунков заложенную в самом стихотворении его собственную мелодию. Очень подробно анализировала Пушкина, мелос

«Колокола». Ор. 35. Поэма для солистов (сопрано, тенор, баритон), хора и оркестра. 1913. Слова Эдгара По в переводе К. Д. Бальмонта. Посвящение: «Моему другу Виллему Менгельбергу и его оркестру Концертгебау в Амстердаме».

1. As-dur. *Allegro ma non tanto* («Слышишь, сани мчатся в ряд…»). «10—15 июня 1913. Ивановка».

2. D-dur. *Lento* («Слышишь, к свадьбе зов святой…»).

«25—30 июня 1913. Ивановка».

3. f-moll. *Presto* («Слышишь, воющий набат…»). «2—17 июля 1913. Ивановка».

4. cis-moll. *Lento lugubre* («Похоронный слышен звон…»). «19—27 июля 1913. Ивановка».

которого неисчерпаем для музыкантов, хотя в те годы многие считали Фета или Полонского или даже Дельвига более „подходящими“ для песенной музыки. Понимать всю музыкальность стихов Пушкина научил нас с сестрой, еще когда мы были курсистками, поэт Владислав Ходасевич. Он любил захаживать к „этим гофманским сестрам в берлогу“, как он говаривал про нас …и, усевшись на табуретке, замечательно читал нам Пушкина. Подобно ему, я проанализировала в письме к Рахманинову пушкинскую „Музу“, рассказав, как медленно и последовательно вступают у Пушкина в строй семь стволов пастушьей „цевницы семиствольной“, как музыка, разрастаясь, становится все более ликующей и как муза, „радуя меня наградою случайной“, сама берет из рук ученика свирель, и все заканчивается классическим дифирамбом, когда „тростник был напоен божественным дыханием“. …Рахманинов написал романс на этот текст и посвятил его мне… Рахманинов дважды использовал мои тетрадки с „приготовленными“ для него текстами — в 1912 году для романсов ор. 34 и в 1916 году для романсов ор. 38… Шесть романсов из ор. 38 целиком написаны на „препарированный“ мною текст». – Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 120–121. С. Рахманинов сообщил М. Шагинян о завершении работы над романсами ор. 34 в письме от 19 июня 1912 года: «Милая Re, на днях закончил свои новые романсы. Около половины из них написаны на стихи из Вашей тетради. Переименую Вам сейчас слова, на тот случай, если Вас это заинтересует. А. Пушкина: „Буря“, „Арион“ и „Муза“ (последний посвящаю Вам). Тютчева: „Ты знал его“, „Сей день я помню“. А. Фета: „Оброчник“, „Какое счастье“. Полонского: „Музыка“, „Диссонанс“. Хомякова: „Воскресение Лазаря“. Майкова: „Не может быть“ (написаны на смерть дочери). Коринфского: „В душе у каждого из нас“. Бальмонта: „Ветер перелетный“ <…> Всеми романсами, в общем, доволен и бесконечно радуюсь, что дались они мне легко, без большого страдания. Дай Бог, чтоб и дальше так работа продолжалась». – Литературное наследие. Т. 2. С. 50–51. [Романс «Вокализ» представлен в творческом архиве С. Рахманинова в различных эскизах, редакциях и вариантах, а также в авторском переложении для скрипки с оркестром и для солирующих скрипок с оркестром. Частично сведения о данных источниках в крайне разрозненном и неупорядоченном виде даются в указателях Д. Норриса и Р. Трелфолла, М. Г. Рыцаревой, а также в книге «Новое о С. Рахманинове». Систематизация всех первоисточников романса «Вокализ» в настоящее время находится в процессе разработки, в том числе, путем нового просмотра и исследования полного свода рукописей «Вокализа»].

Первое издание: М.: РМИ, 1920: 1. Полная авторская партитура. 2. Авторизованное переложение для фортепиано, хора и солистов, сделанное А. Б. Гольденвейзером[1].

Вторая соната, b-moll. Ор. 36.

Для фортепиано.

1. b-moll. *Allegro agitato.*

2. e-moll. *Non allegro. Lento.*

3. B-dur. *L'istesso tempo. Allegro molto.*

Первая редакция. 1913.

Вторая редакция. 1914.

Третья редакция. 1931.

Посвящается М. Л. Пресману.

Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1913[2].

---

[1] Автографы поэмы «Колокола» хранятся в ГЦММК, ф. 18, № 18 (полная партитура); № 19 (полный эскиз партитуры. «26 марта. 1913. Рим.»); № 21 (развернутый эскиз 1 и 2 частей); № 20 (развернутый эскиз 2, 3, 4 частей); № 22 (отрывок эскиза из 1 части). № 1054 (Копия партитуры с поправками С. Рахманинова); ф. 161, № 62 (фрагмент переложения для фортепиано оркестровой партии). Текст стихотворения «Колокола» Эдгара По в переводе К. Бальмонта был прислан С. Рахманинову М. Даниловой. – См. об этом в воспоминаниях М. Е. Букиника: Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 225–226. Об активном авторском участии в работе над переложением «Колоколов» для фортепиано, солистов и хора, сделанном А. Б. Гольденвейзером, свидетельствуют письма композитора от 10 июля 1913 года, 2 мая и 11 июня 1914 года. – Литературное наследие. Т. 2. С. 60, 67, 69.

[2] **Источники текста Второй сонаты ор. 36:**

Автографы.

Эскиз. 5 тактов среди эскизов других сочинений. Хранится в ГЦММК, ф. 18, № 56.

Первая и Вторая редакции Сонаты b-moll op. 36.

Полный беловой автограф. Хранится в ГЦММК, ф. 18, № 103.

Содержит в себе два слоя текста Второй сонаты ор. 36, соответствующих Первой и Второй редакциям произведения:

Первая редакция (первый, первоначально беловой слой текста; даты: «12 августа 1913. Ивановка» — в конце 1 части автографа; «Москва.18 сентября 1913.» — в конце 3 части) до настоящего времени оставалась неизвестной.

Вторая редакция (второй слой текста поверх подчищенного и зачеркнутого текста в первой редакции; январь 1914 года) была впервые опубликована издательством А. Гутхейль в 1914 году. До последнего времени в музыкально-исполнительской практике она именовалась как Первая редакция Сонаты.

Третья редакция Сонаты b-moll op. 36.

«Nouvelle édition revue et modifiée par l'auteur en 1931».

Первоисточником редакции 1931 года является печатный экземпляр первого издания Сонаты (1914 года) с привнесенными в него рукописными авторскими изменениями текста. Данный источник — первое издание сонаты 1914 года с привнесенными авторскими рукописными изменениями текста — на сегодняшний день утрачен.

Из Евангелия от Иоанна (гл. XV, стих 13).
Для голоса с фортепиано. Осень 1914.
Первое издание: М.: Сборник «Клич», 1915[1].
Всенощное бдение. Ор. 37.
Для смешанного хора a cappella. 1915 год.
Памяти С. В. Смоленского.
1. *Приидите, поклонимся*.
2. *Благослови, душе моя* (греческого распева).
3. *Блажен муж*.
4. *Свете тихий* (киевского распева).
5. *Ныне отпущаеши* (киевского распева).
6. *Богородице Дево, радуйся*.
7. *Шестопсалмие*.
8. *Хвалите имя Господне*.
9. *Благословен еси, Господи* (знаменного распева).
10. *Воскресение Христово видевше*.
11. *Величит душа Моя Господа*.
12. *Славословие великое*.
13. Тропарь *«Днесь спасение»* (знаменного распева).
14. Тропарь *«Воскрес из гроба»* (знаменного распева).
15. *Взбранной воеводе* (греческого распева).
Первое издание: М.: РМИ, 1915[1].

До настоящего времени не подтвердились предположения, высказанные в книге: «A Catalogue of the Compositions of S. Rachmaninoff», о существовании утраченной рукописной копии автографа Сонаты в Первой редакции. По данному источнику, как предполагают авторы Каталога, могла бы осуществляться работа над Новой редакцией 1931 года[2].

Издания:

Первая редакция Второй сонаты ор. 36 (см. даты: «12 августа 1913. Ивановка» — в конце 1 части автографа; «Москва.18 сентября 1913.» — в конце 3 части).

До настоящего времени оставалась неизвестной и неопубликованной.

Первое издание Второй сонаты ор. 36 во второй редакции.

М.: A. Gutheil/Breitkopf. A 9695 G. 1914. Представляет собой авторизованную публикацию текста Второй сонаты ор. 36 во второй редакции (январь 1914 года).

Первое издание Второй сонаты ор. 36 в третьей редакции.

«Nouvelle édition revue et modifiée par l'auteur en 1931».

«Grandes Editions Musicales Russes»: A. Gutheil/Koussevitzky. A 10447 G.

До настоящего времени была известна как вторая редакция сонаты ор. 36.

Корректурные листы издания 1931 года.

О них сообщается в ранее цитированной переписке С. Рахманинова и Г. Г. Пайчадзе[2]. В настоящее время корректурные листы утрачены.

[1] Автограф романса хранится в Библиотеке Конгресса США, part of ML 30. 55a. R3 (эскиз). Полный беловой автограф утрачен. Дата «Осень 1914» указана С. Рахманиновым в списке его сочинений, составленном Б. В. Асафьевым. В первом издании указано факсимиле: «С. Рахманинов. 16 февраля 1915».

Восемь стихотворений.

Op. 38.

Для голоса и фортепиано.

1916 год.

Посвящается Н. П. Кошиц.

Первая редакция:

1. *Ау*!, Des-dur. Слова К. Д. Бальмонта.
2. *Крысолов*, C-dur. Слова В. Я. Брюсова.
3. *К ней*, F-dur. Слова А. Белого.
4. *Молитва*, D-dur. Слова К. Романова.
5. *Маргаритки*, F-dur. Слова И. Северянина.
6. *Ночью в саду у меня*, g-moll Сл. А. А. Блока (из Исаакяна).
7. *Все хочет петь*, E-dur. Слова Ф. Сологуба.
8. *Сон*, Des-dur. Слова Ф. Сологуба.

Вторая редакция:

Во второй редакции изъяты «Молитва» и «Все хочет петь», а также была изменена последовательность романсов:

1. *Ночью в саду у меня.*
2. *К ней.*
3. *Маргаритки*.
4. *Крысолов*.
5. Сошн.
6. *Ау!*

Первое издание: М.: РМИ, 1916 — Вторая редакция.

Изъятые романсы «Молитва» и «Все хочет петь» были обнаружены после кончины композитора и изданы отдельно: New York, 1973 (под произвольным названием «Two sacred song»).

Первая полная редакция цикла не опубликована[2].

---

[1] Автограф Всенощного бдения хранится в ГЦММК, ф. 18, № 68. В нем отсутствует песнопение «Хвалите имя Господне». Возможно, часть пропавших из фонда дореволюционных изданий автографов С. В. Рахманинова могла пострадать или погибнуть во время погромов, имевших место в Москве в 1915 году. Об этом свидетельствуют несколько опаленных страниц хоровой партитуры «Всенощного бдения» (№ 8 — «Хвалите имя Господне» — не сохранился). – См.: Оссовский А. В. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 376. Известны также партитуры-стеклографы. Хранятся в ГЦММК, ф. 18, № 912, с карандашными пометками С. Рахманинова; ф. 12, № 487, с карандашными пометками С. Рахманинова и А. Д. Кастальского.

[2] Автографы вокального цикла ор. 38 хранятся в Библиотеке Конгресса США, ML 31., H 43a. No. 88 case, P. 32 (полный карандашный эскиз Первой редакции цикла); ГЦММК, ф. 18, № 132 (беловой автограф второй редакции цикла — Шесть романсов, подготовленных к первому изданию 1916 года). «Маргаритки» F-dur. Романс ор. 38, № 3. 1922 (?), новая ред. 1940.

Этюды-картины ор. 39.

1913—1917 г.

1. *c-moll*. Allegro agitato. Первая редакция: «5 октября 1916.»; Вторая редакция: 07.01.17.

2. *a-moll*. Lento assai. 1913. декабрь 1916 года.

3. *fis-moll*. Allegro molto. 1913 (?). «14 октября 1916».

4. *h-moll*. Allegro assai. «24 сентября 1916».

5. *es-moll*. Appassionato. Декабрь 1916 — «17 февраля 1917».

6. *a-moll*. Allegro.

«8 сентября 1911... [Исправлено] 27 сентября 1916».

7. *c-moll*. Lento lugubre. Декабрь 1916.

8. *d-moll*. Allegro moderato. Декабрь 1916.

9. *D-dur*. Allegro moderato. Tempo di Marcia. «2 февраля 1917».

Первое издание: М.: РМИ, 1917[1].

---

[1] Автографы Этюдов-картин ор. 39 хранятся в ГЦММК, ф. 18, № 104 (полный автограф); Согласно известным на сегодняшний день датировкам (по автографу, первым авторским концертным исполнениям и изданию), создание цикла ор. 39 относится ко времени с октября 1916 по февраль 1917 года. Эти датировки, в целом правильно отражающие время сочинения второй тетради Этюдов-картин, тем не менее нуждаются в ряде уточнений. В первую очередь, необходимо указать на Этюд-картину № 6 a-moll, ставший в процессе создания обоих циклов неким передаточным звеном между ними, и начало работы над которым, в рамках сочинения ор. 33, относится к 27 сентября 1911 года. Более ранними сроками определяется и замысел Этюда-картины № 2 a-moll, поскольку первоначальный эскиз текста данного Этюда-картины имеется в эскизной тетради симфонической поэмы «Колокола», относящейся к 1913 году. – См.: ГЦММК, ф. 18, № 19. В Библиотеке Конгресса США хранится другой карандашный эскиз Этюда-картины № 2 a-moll, во многом напоминающий эскиз данного Этюда-картины, имеющийся в эскизной тетради «Колоколов» и, вероятнее всего, датируется тем же временем. Эскиз хранится в Библиотеке Конгресса вместе с эскизом текста другого этюда — № 3, fis-moll. – См.: LC. ML 30. 55a. R3. Местоположение эскиза Этюда-картины № 3 fis-moll позволяет предположить, что время его записи также относится к 1913 году. Об авторской программе ряда Этюдов-картин ор. 39 см. выше, в описании Этюдов-картин ор. 33. Кроме того, имеется свидетельство о программном характере Этюдов-картин: 1. c-moll (картина А. Бёклина «Волны»; 8. d-moll (картина А. Бёклина «Утро»). – См. Рахманинов С. В.: Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. – М.: Радуга, 1992. С. 220. Данное свидетельство О. Риземана не отмечено категоричностью и, возможно, относится к его предположениям, снисходительно оставленным без исправлений самим композитором во время чтения им рукописи Воспоминаний. Этюды-картины ор. 33 и ор. 39 остались без посвящения. Встречающиеся в литературе о С. Рахманинове данные о посвящении Этюдов-картин ор. 39 Нине Кошиц лишены каких-либо фактологических и смысловых оснований. История текста, полная расшифровка зачеркнутых и подчищенных фрагментов текста Этюдов-картин ор. 39 представлены в Полном академическом собрании сочинений С. В. Рахманинова: Т. 18: Этюды-картины: Ор. 33 (1-я и 2-я редакции), ор. 39. – М.: РМИ, 2007.

Три пьесы.
Для фортепиано.
1917 год.
1. *Oriental Sketch*, B-dur.
14 ноября.
Первое издание: New York: Carl Fischer, 1938.
2. *Prelud*e, d-moll.
14 ноября.
Первое издание: New York, 1973.
3. *Fragments*, As-dur.
15 ноября.
Первое издание: Philadelphia: in «The Etude», October, 1919[1].

Редакции собственных произведений:

«Сирень», As-dur.
Романс ор. 12 № 5.
Обработка для фортепиано.
1914 год.
Первое издание: М.: А. Гутхейль, 1914 (?)[2].
Первый концерт, fis-moll.
Ор. 1.
Для фортепиано с оркестром.
Вторая редакция.
«10 ноября 1917 г.».
Первое издание: Пг., М.: Госмузиздат 1920[3].

---

[1] Автографы Трех пьес для фортепиано (1917) хранятся: в Библиотеке Конгресса США, part of ML 30. 55a. R3 (полный автограф); ГЦММК, ф. 18, № 1292 (эскизы пьес Prelude, Fragments). В этой же рукописи находятся эскизы Трех русских песен ор. 41; ГЦММК, ф. 18, № 36 (эскизы пьес; хранятся с эскизами второй редакции Первого концерта).

[2] Автограф обработки романса «Сирень» для фортепиано утрачен.

[3] Автограф второй редакции Первого концерта хранится в ГЦММК, ф. 18, № 35 (партитура); № 36 (эскизы второй редакции). Там же имеются наброски Пьес для фортепиано 1917 г.

Творческие замыслы 1913—1917 годов:

«Король Лир».
Музыка к сцене «Степь».
Апрель 1913[1].
Четвертый концерт g-moll. Ор. 40.
Для фортепиано с оркестром.
Начало работы над концертом: зима — весна 1914 года[2].
«Великая война».
Симфоническая картина.
Сентябрь 1914 года[3].
«Скифы».
Балет. 1915 год.
Либретто К. Я. Голейзовского (по эскизу А. А. Горского)[4].
«Три русские песни». Ор. 41.
Для хора с оркестром.
Начало работы — 1916 год[5].

---

[1] Об этом замысле, точнее, о заказе С. Рахманинову от Комитета по чествованию 350-летия Шекспира написать музыку к трагедии Шекспира (сцена «Степь»), см. письмо композитора к М. Шагинян от 30 апреля 1914 года. – Литературное наследие. Т. 2. С. 66–67. Замысел не был осуществлен, однако какая-то часть музыки могла быть сочинена и, возможно, была положена в основу последующих осуществленных произведений.

[2] О начале работы над Четвертым концертом сообщалось в журнале «Музыка», 1914, 12 апреля. Четвертый концерт был завершен в Первой редакции в 1926 году (Первая редакция). – См. также Литературное наследие. Т. 2. С. 402. Автографы Четвертого концерта хранятся в ГЦММК (эскизы); в Библиотеке Конгресса США (полные автографы и копии); в Британской библиотеке (переложение для двух фортепиано: Первая редакция — автограф; авторизованная копия Первой редакции с вклеенными поверх текста авторскими вариантами Второй редакции). Все автографы, за неясностью их описания в известных опубликованных справочниках, в настоящее время находятся на стадии изучения.

[3] О замысле симфонической поэмы «Великая война» сообщалось в Хронике «Русской музыкальной газеты», 7–14 сентября, № 36–37, стб. 714). – См. также Литературное наследие. Т. 2. С. 402. Замысел не был осуществлен, однако какая-то часть музыки могла быть сочинена и, возможно, была положена в основу последующих осуществленных произведений.

[4] Об этом замысле см.: Литературное наследие. Т. 2. С. 402. Автограф либретто хранится в ГЦММК, ф. 18, № 916. По утверждению К. Я. Голейзовского, на основании музыки балета «Скифы» позже С. Рахманиновым были написаны «Симфонические танцы» ор. 45. Свидетельство К. Я. Голейзовского о балетной «подоплеке» опуса 45 косвенно подтверждается первоначальным его названием — «Танцы», которое композитор изменил на «Симфонические танцы».

[5] Эскизы «Трех русских песен» содержатся в автографе, хранящемся в ГЦММК, ф. 18, № 1292 (вместе с эскизами Трех пьес для фортепиано 1917 года). «Три русские песни» ор. 41 были окончательно завершены и опубликованы в 1928 году.

Произведения 1918—1940 годов:

«Маргаритки», F-dur. Романс ор. 38 № 3.
Авторское переложение для фортепиано.
1922 — авторская грамзапись;
1940 — новая редакция для первого издания.
Первое издание: New York: Charles Foley, 1940[1].
Четвертый концерт, g-moll. Ор. 40.
Для фортепиано с оркестром.
1. *Allegro vivace* (Alla breve).
2. *Largo*.
3. *Allegro vivace*.
Посвящается Н. К. Метнеру.
Первая редакция: 1914—1926.
Вторая редакция: 1928.
Третья редакция: 1941.
Первое издание: Paris: TAIR, 1928 (Вторая редакция);
New York: Charles Foley, 1944 (Третья редакция)[2].
«Три русские песни». Ор. 41.
Для хора и оркестра.
1. *Через речку, речку быстру*, e-moll.
2. *Ах ты, Ванька, разудала голова*, d-moll.
3. *Белилицы, руменицы вы мои*, h-moll.
Посвящается Л. Стоковскому.
1916—1926.
Первое издание: Paris: TAIR, 1928 (Партитура и клавир)[3].
Вариации «Фолия» (на тему в обработке А. Корелли).
Ор. 42.
Для фортепиано.
19 июня 1931.
Посвящается Фрицу Крейслеру.
Первое издание: Paris: TAIR, 1931[4].

---

[1] Автограф обработки романса «Маргаритки» для фортепиано хранится в Библиотеке Конгресса США. ML 30. 55a. R3.

[2] Автографы Четвертого концерта хранятся в ГЦММК (эскизы); в Библиотеке Конгресса США (полные автографы и копии); в Британской библиотеке (переложение для двух фортепиано в Первой редакции, а также копия переложения в Первой редакции с вклеенными поверх текста вариантами Второй редакции.

[3] Автографы Трех русских песен хранятся в ГЦММК (эскизы); в Библиотеке Конгресса США (партитура).

[4] Автографы Вариаций ор. 42 хранятся в Библиотеке Конгресса США.

Рапсодия на тему Паганини. Op. 43.

Для фортепиано с оркестром. 3 июля — 18 августа 1934.

Первое издание: Paris: TAIR, 1934[1].

Третья симфония, a-moll. Op. 44

Лето 1935 — июнь 1936.

1. *Lento. Allegro moderato*.

2. *Adagio ma non troppo*.

3. *Allegro*.

Первое издание: Paris: TAIR, 1937[2].

Симфонические танцы. Op. 45. Для оркестра.

1. *Non allegro*.

2. *Andante con moto (Tempo di valse).*

3. *Lento assai — Allegro vivace*.

Сентябрь – октябрь 1940. Посвящается Юджину Орманди и Филадельфийскому оркестру.

Первое издание: New York: TAIR, Charles Foley, 1941[3].

Транскрипции для фортепиано произведений других авторов:

Ж. Бизе.

Менуэт. Из 1 сюиты «Арлезианка».

Первая редакция: 13 сентября 1900. Вторая редакция: 1922.

Первая редакция: Первое издание. Полн. собр. соч. для фортепиано. Т. 3, Ч. 1. / Под ред. П. А. Ламма. М., Л.: Музгиз, 1950;

Вторая редакция: Первое издание. New York: Carl Fischer Inc.,1923[4].

Итальянская полька, es-moll.

Автор музыки и первоисточник нотного текста не установлены.

Транскрипция для фортепиано в 4 руки.

Март–апрель 1906 года.

Первое издание: Спб.: Юргенсон, 1906 (первая редакция);

New York, Carl Fischer, 1938 (вторая редакция)[5].

---

[1] Автографы Рапсодии на тему Паганини хранятся в Библиотеке Конгресса США (полная партитура); ГЦММК (эскизы).

[2] Автографы Третьей симфонии хранятся в Библиотеке Конгресса США (эскизы, полный автограф и копия партитуры).

[3] Автографы «Симфонических танцев» хранятся в Библиотеке Конгресса США (полная партитура); ГЦММК (варианты текста в копии партитуры).

[4] Автографы Транскрипции Менуэта хранятся в ГЦММК, ф. 18, № 92 (первая редакция); Библиотеке Конгресса США, ML 30. 55a. R3 (вторая редакция).

[5] Автографы Итальянской польки хранятся в следующих архивах: 1. Научно-исследовательском институте истории искусств. Санкт-Петербург. Кабинет рукописей, ф. 7 (А. И. Зилоти) № 176 (Первая редакция). В автографе

Franz Behr (Франц Бер).

Полька Lachtäubchen. Scherzpolka. Op. 303.

Транскрипция для фортепиано под названием Polka de W. R. [Полька Василия Рахманинова], As-dur. 11 марта 1911.

Транскрипция посвящена Л. Годовскому.

Первое издание: М.: РМИ, 1911[1].

Джон Смит. The Star-Spangled Banner. Транскрипция американского гимна. 1919. Первое издание: L.: Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., 2002[2].

Ф. Лист. Каденция к Венгерской рапсодии № 2, cis-moll. 1919. Первое издание: New York: 1955. Также: М.: Музгиз, 1989. Оба издания представляют собой расшифровку каденции по авторской грамзаписи (1919)[3].

Ф. Крейслер.

1. *Liebersleid*. Муки любви, a-moll. Вальс для скрипки. 1921.

Первое издание: New York: Carl Fischer Inc.,1923[4].

2. *Lieberfreud*. Радость любви, C-dur. Вальс для скрипки. 1925.

Первое издание: New York: Carl Fischer Inc.,1926[5].

М. Мусоргский.

Гопак, G-dur, из оперы «Сорочинская ярмарка».

Транскрипция для фортепиано. 1 января 1924.

Первое издание: New York: Carl Fischer Inc.,1924[6].

Обработка для скрипки с фортепиано. 1926.

Первое издание: New York: Carl Fischer Inc.,1926[7].

имеются неопубликованные варианты отдельных фрагментов нотного текста. Атрибуция почерка и принадлежность данной записи Итальянской польки руке С. Рахманинова установлена автором настоящей статьи. Там же хранится известное переложение Итальянской польки в две руки (d-moll) А. И. Зилоти; 2. Библиотека конгресса США, ML 30. 55a, p. 5 (вторая редакция, с включением партии трубы). Как известно, С. Рахманинов услышал Итальянскую польку в исполнении уличных музыкантов (пение и танец в сопровождении механического пианино) во время пребывания во Флоренции в марте 1906 года. – См.: А. А. Трубникова. Сергей Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 127, 499. Известно, что в 1878 году во Флоренции находился П.И. Чайковский, который записал там песню Pimpinella, обработанную им как романс Флорентийская песня, ор. 38, № 6.

[1] Автограф Polka de W.R утрачен.

[2] Автограф транскрипции Американского гимна не обнаружен.

[3] Автограф каденции хранится в Библиотеке Конгресса США ML 30. 55a. R3 (эскиз).

[4] Автограф Liebersleid хранится в Библиотеке Конгресса США ML 30. 55a. R3.

[5] Автограф Lieberfreud утрачен.

[6] Автограф транскрипции для фортепиано Гопака М. Мусоргского хранится в Библиотеке Конгресса США, ML 30. 55a. R3.

[7] Автограф транскрипции для скрипки и фортепиано Гопака М. Мусоргского хранится в Библиотеке Конгресса США, ML 30. 55a. R3.

Ф. Шуберт.

«Куда?» G-dur.

Песня из цикла «Прекрасная мельничиха». 1925.

Первое издание: New York: Carl Fischer Inc.,1926[1].

Н. Римский-Корсаков.

«Полет шмеля», a-moll, из оперы «Сказка о царе Салтане». 1929. Первое издание: New York: Carl Fischer Inc.,1931[2].

И. Бах.

Партита № 3, E-dur, для скрипки соло. 1933.

Прелюдия.

Гавот.

Жига.

Первое издание: New York: Carl Fischer Inc.,1933.

Также: New York: Charles Foley, 1941 (с новыми вариантами текста Гавота и Жиги)[3].

Ф. Мендельсон. Скерцо g-moll из музыки к пьесе В. Шекспира «Сон в летнюю ночь». 6 марта 1933. Первое издание: New York: Carl Fischer Inc., 1933[4].

П. Чайковский.

Колыбельная песня, as-moll, ор. 16 № 1. 12 августа 1941. Первое издание: New York: Charles Foley, 1941[5].

Переложения музыки других авторов:

П. Чайковский. «Спящая красавица».

Переложение для фортепиано в 4 руки. Лето 1890 года.

Первое издание: М.: П. Юргенсон, 1891 (октябрь)[6].

А. Глазунов. Шестая симфония.

Переложение для фортепиано в 4 руки. Лето 1897 года.

Первое издание: Leipzig: M. P. Belyayev, 1897[7].

---

[1] Автограф транскрипции песни Ф. Шуберта «Куда?» утрачен.

[2] Автограф транскрипции «Полета шмеля» утрачен.

[3] Автографы транскрипций Прелюдии, Гавота и Жиги И. Баха из Партиты № 3 для скрипки соло хранятся в Библиотеке Конгресса США, ML 30. 55a. R3.

[4] Автограф транскрипции Скерцо Ф. Мендельсона хранится в Библиотеке Конгресса США, ML 30. 55a. R3.

[5] Автограф транскрипции Колыбельной песни П. Чайковского хранится в Библиотеке Конгресса США ML 30. 55a. R3.

[6] Автограф переложения балета Спящая красавица утрачен. Обстоятельства этой работы изложены в комментариях в кн.: С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 508–510.

[7] Автограф переложения Шестой симфонии А. Глазунова утрачен.

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО РАХМАНИНОВЕДЕНИЯ

ПРОБЛЕМЫ ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ

Историческое музыкознание, как и любая другая область изучения прошлого, строит свои выводы на материале исторических источников — различного рода сохранившихся устных, рукописных и напечатанных текстов, иначе говоря, — всех тех остатков или следов, в которых получила отражение сама история музыкального искусства.

В определенном смысле без опоры на исторические источники невозможно вообще никакое музыковедческое исследование: если нет памятников и документов минувших лет, то нет и самого знания о фактах истории музыки, а тогда нет и основы для объективного осмысления современных явлений музыкальной культуры.

Источниковедение — это специальная дисциплина, призванная обеспечивать историческому познанию такие необходимые для любой науки качества, как объективность и точность получаемых выводов, а также разрабатывать систему доказательств истинности выдвигаемых учеными-историками положений и концепций.

Великий английский историк Р. Дж. Коллингвуд, сравнивая между собой различные области познания — естественнонаучное и историческое, высказал такое суждение: в задачу историка «не входит изобретать что бы то ни было, его задача — обнаруживать имеющееся»[1].

В данном высказывании подчеркнута важность именно источниковедческих аспектов исторического исследования, которые представляются чрезвычайно актуальными и для музыкальной науки. Иначе говоря, источниковедение предстает как один из важнейших «индексов научности», в каком бы аспекте оно ни рассматривалось, и чем выше уровень разработанности теории и ме-

[1] Коллингвуд Р. Дж. Идея истории. Автобиография. М., 1980. С. 239.

тодики источниковедения, тем с большим правом та или иная область исторического познания будет претендовать на звание науки.

К сожалению, именно в сфере отечественного музыкознания проблемы выявления и изучения исторических источников относятся к числу самых нерешенных и весьма запущенных. Если обратиться к периодике последних десятилетий, то вряд ли можно будет отыскать другую область, в адрес которой было бы высказано столько тревожных и критических замечаний. Из года в год, от одного поколения ученых к другому высказываются практически одни и те же мысли: об отсутствии соответствующих современным критериям справочных пособий; действительно полных академических собраний сочинений великих русских композиторов; о крайней разобщенности источниковедческих исследований; о необходимости создания единой и целостной программы по отысканию и восстановлению утраченных или давно забытых памятников; наконец, о практически полной неразработанности самой теории и методики источниковедения истории отечественной музыки[1].

Безусловно, было бы в высшей степени несправедливо недооценивать достижения в данной области отечественного музыкознания[2].

Нельзя также отрицать и наличие трудов, посвященных собственно самой теории и методике источниковедения. Таких работ, к сожалению, ничтожно мало, но тем большую ценность они представляют — в первую очередь это относится к книге И. Ф. Петровской «Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII — начала XX века»[3].

---

[1] См. статьи, опубликованные в журнале «Советская музыка»: Яголим Б. С. Отсталый участок советского музыкознания // 1950. № 11. С. 104–105; Орлова А. А. Нужны решительные меры // 1961. № 4. С. 191–192; Ляпунова А. С. Рецензия на книгу: Автографы А. К. Глазунова в фондах Государственного Центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки: Каталог-справочник / сост. Е. К. Антипова. – М., 1968 // 1969. № 12. С. 131–132; Ляпунова А. С. О некоторых проблемах музыкального источниковедения // 1971. № 3; Кунин И. Ф. Курьезы и некурьезы: Заметки историка // 1975. № 2. С. 106–114; Церлюк П. Комедия ошибок // 1979. № 12; Вечно живое и движущееся явление: Редакционная беседа // 1980. № 6. С. 37–48; № 7. С. 72–83; Текстологию — на уровень современной науки: Редакционная беседа в отделе «Наследие и библиография» // 1986. № 11. С. 97–103; Белоненко А. В долгу перед наследием // 1987. № 8. С. 58–59; Рахманова М. П. Общедоступное слово о музыке // 1988. № 6. С. 47–51 и др.

[2] На достижениях отечественного музыкознания в области источниковедения было акцентировано внимание в статье Данько Л. Г. «Изучение и публикации источников. Справочная литература» // Вопросы теории и эстетики музыки / ЛГИТМиК. Л.,1967. Вып. 6–7.

[3] Петровская И. Ф. Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII — начала XX века. М., 1983. Рец.: Корабельникова Л. З. Историкам музыки // Советская музыка. 1985. №7; изд. 2-е, доп.: М., 1989.

Отставание в изучении источников с особой наглядностью предстает в сравнении его с аналогичной областью западноевропейского музыкознания. В свое время Ю. В. Келдыш отмечал, что в западных странах «есть целая армия ученых, специализирующихся в источниковедении, библиографии, занимающихся всем комплексом так называемых вспомогательных, но абсолютно необходимых наук — тех, без которых не может быть настоящего музыковедческого исследования»[1]. Ссылаясь на высказывание крупнейшего немецкого специалиста Ф. Блюме, ученый указывал даже на некоторый перевес на Западе именно источниковедческих исследований над историко-методологическими.

Успехи западноевропейского музыкознания особенно заметны в области различного рода справочных пособий — библиографических, ното- и археографических, лексикографических указателей, в частности, предметно-тематических справочников, посвященных творчеству отдельных композиторов. Нельзя не отметить в данной связи также высочайший текстологический уровень полных академических собраний сочинений практических всех выдающихся западноевропейских композиторов-классиков.

Разумеется, целый ряд причин слабой развитости источниковедческой области отечественного музыкознания лежит за рамками собственно самой музыкальной науки. Успехи нынешнего западноевропейского источниковедения обусловлены, прежде всего, непрерывностью традиций справочно-информационной культуры, тех традиций, которые были заложены еще во второй половине XIX — начале XX века (в том числе и в России)[2].

Этим успехам в немалой степени содействуют высокие достижения в технической оснащенности архивов и библиотек. Следует указать также на соответствующий сегодняшнему дню уровень полиграфии, позволяющий удовлетворять высокие требования современной текстологической науки к опубликованию рукописей.

И все же — в последнем случае — нельзя не согласиться с высказыванием главного редактора издательства «Музыка» В. В. Рубцовой: «Стимулируя развитие научной мысли, издательство, тем не менее, не может подменить в этом процессе функции тех научных учреждений, которые обязаны ее развивать и направлять. Вот почему наша продукция отражает как качество работы издатель-

---

[1] Текстологию — на уровень современной науки // Советская музыка. 1986. № 11. С. 98.

[2] См. обзор библиотечных и справочных материалов в кн. Петровской И. Ф. Театр и музыка в России XIX — начала XX в. Л., 1984; Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII — начала XX века. Л., 1989.

ства, так и — прежде всего — уровень современного музыкознания, который усилиями только издательства поднять невозможно. Поскольку научных центров, занимающихся разработкой проблем текстологии в музыкознании, нет, мы основываем свою деятельность в данной области на традициях, сложившихся в музыкознании, а еще чаще — в самой издательской практике»[1].

Необходимо отметить еще одно важное обстоятельство, сдерживающее развитие отечественной источниковедческой науки. Вряд ли мы ошибемся, если выскажем мнение, что у подавляющего большинства современных ученых-музыковедов сложилось стойкое понимание источниковедения как некоей вспомогательной, как бы «добывающей» материал для науки дисциплины, которой должны заниматься лишь отдельные ученые-специалисты. Необходимо со всей решительностью подчеркнуть, что до тех пор, пока не будет поднят научный престиж источниковедения — оно будет постоянно отставать от требований сегодняшнего дня и существенно тормозить продвижение самого исторического музыкознания.

«Источниковедение — не вспомогательная дисциплина, — подчеркивается в книге И. Ф. Петровской. — Процесс изучения источников — это и есть процесс исторического исследования, поскольку всякое прошлое может быть познано только при наличии исторических источников и обращения к ним, а не в результате одних логических рассуждений… При этом источниковедение — не начальный лишь, не только подготовительный этап научного поиска. Ему предшествует постановка проблемы, которая требует определенных знаний и диктует программу „опроса“ источников. А в дальнейшем, в результате размышления о сущности явления, его происхождении и последствиях выясняются или предполагаются какие-то новые грани и связи, и это толкает к разысканию еще новых источников, может быть, совсем в ином направлении, чем на первом этапе. Изучение источников, то есть выявление и анализ фактов, с одной стороны, теоретическое обобщение, построенное на постижении сущности представленного ими процесса, с другой, — это две переплетающиеся линии исторического исследования. Лишь на последней стадии, когда формулируется концепция, историк отрывается от источников»[2].

О необходимости привнесения в научный аппарат музыкознания основных понятий и методов именно **теории** источниковедения всеобщей истории неоднократно говорилось учеными: «К недостаткам музыкального источниковедения, — писала А. Ляпунова, — следует

---

[1] Текстологию — на уровень современной науки. С. 101–102.

[2] Петровская И. Ф. Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII — начала XX века. М., 1989. 2-е изд. С. 25–26.

отнести разобщенность усилий тех, кто работает в своей области, порой случайность в выборе тематики, отсутствие единых методических установок в описании. Главное же — никто не занимается разработкой проблем общетеоретического порядка, вся деятельность ограничена вопросами узко прикладного значения, безусловно, необходимыми, но не краеугольными. Так, вопросы классификации источников, соотношения исторического факта и источника, использования новых типов источников и многие другие остаются пока не решенными в музыкознании»[1].

Важным для дальнейшей разработки методологии самой музыкальной науки представляется высказывание Л. З. Корабельниковой: «В последнее время все мы стали свидетелями (либо участниками) привлечения в музыкознание методов, сложившихся в других областях знания, подчас далеких от гуманитарных наук. Методы же последних парадоксальным образом оказываются за пределами внимания и интереса части наших ученых. В особенности нужно отметить пренебрежение **методами исторической науки**. Здесь на первом месте, конечно, стоит источниковедение. Эта дисциплина — как, впрочем, и текстология, как в большинстве музыкальных вузов палеография, как библиография или архивоведение — не читается в виде курса, не является предметом хотя бы специального семинара в консерваториях и институтах искусств»[2].

Наука источниковедение как часть общей истории — в том виде, в котором мы застаем ее сейчас — складывалась постепенно, на протяжении многих столетий. Основные ее направления сформировались еще в Средние века, — в первую очередь, в области изучения и толкования священных текстов, получившей название «библейской критики». Последняя имеет своим предметом:

«1. Исследование подлинности текстов, т. е. принадлежности тем авторам, которым они приписываются преданием, и вообще обстоятельств их происхождения;

2. Установление правильного чтения их текста;

3. Исследование и объяснение их содержания.

В этих отношениях, — писал выдающийся русский историк Н. И. Кареев, — Священное Писание как Ветхого, так и Нового завета было предметом критики с первых времен церкви»[3].

---

[1] Ляпунова А. С. О некоторых проблемах музыкального источниковедения // Советская музыка. 1971. № 3. С. 126.

[2] Корабельникова Л. З. Историкам музыки // Советская музыка. 1985. № 7. С. 103.

[3] См.: Кареев Н. И. Критика библейская // Энциклопедический словарь. Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Эфрон. СПб., 1895. Т. XVI А. С. 758.

Разумеется, основные направления источниковедения складывались не только в области изучения Священного Писания. С проблемами подлинности документов приходилось сталкиваться лицам, занимающимся делопроизводством и архивариусам. Задачи установления подлинности или подложности финансовых и юридических актов, грамот и дипломов, очевидно, существовали с древнейших времен, — столько, сколько существуют сами письменные тексты. Постепенно типизировались и оттачивались основные приемы работы с документальными источниками. Историки источниковедческой науки обычно в этой связи называют имя Жана Мабильона, который в своем труде «De Re Diplomatica» («О дипломатике», 1681 год) впервые сформулировал принципы установления подлинности документов[1].

Зародившееся в Новое время стремление объяснить историю человеческого общества через саму же гражданскую историю потребовало изучения гигантского объема исторических источников: летописей, законодательных памятников, материалов делопроизводства государственных учреждений, актовых материалов, литературных и публицистических памятников, произведений искусства и многих, многих других. Весь этот материал для его обработки и изучения потребовал специальных знаний, приемов и определенных навыков. Так возникла наука, получившая по аналогии с «библейской критикой» название «исторической критики». Еще В. Н. Татищев в своей «Истории Российской» писал, что «науку критики знать не безнужно»[2].

Но окончательно «историческая критика» сформировалась во второй половине XIX — начале XX века, когда она получила свой классический вид в трудах виднейших историков: Э. Фримена, Ш. Ланглуа, Ш. Сеньобоса, Э. Бернгейма[3]. Большое значение «исторической критике» придавалось также и в русской историографии. Здесь, в первую очередь, необходимо назвать имя великого историка А. С. Лаппо-Данилевского, которому, как справедливо пишет современный ученый, принадлежит заслуга в разработке самой концепции методологии источниковедения как цельного и систематического учения[4].

Очевидно, музыковедам покажется небезынтересным тот факт, что Б. В. Асафьев, будучи студентом Петербургского университета, прослушал курс лекций у А. С. Лаппо-Данилевского и сдавал

---

[1] Mabillon J. De Re Diplomatica librisex. Paris, 1681. Подробно о зарождении научной дипломатики см. в кн.: Каштанов С. М. Русская дипломатика. М., 1988.

[2] Татищев В. Н. История Российская. М.; Л., 1962. Т. 1. С. 83.

[3] Freeman E. Jhe Methods of historical Study. – London, 1886; Ланглуа Ш. В., Сеньобос Ш. Введение в изучение истории. – СПб., 1898; Бернгейм Э. Введение в историческую науку. СПб., 1908.

[4] Медушевская О. М. Современное зарубежное источниковедение. М., 1983. С. 80.

ему экзамен по методологии истории, включавший также и вопросы по методологии источниковедения. Асафьев позже с особой теплотой и признательностью вспоминал о своей встрече с великим историком[1].

Следует отметить, что само понятие «источниковедение» — применительно к изучению исторических источников — сравнительно недавнего происхождения, — достаточно сказать, что в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Эфрона оно еще не упоминается.

«Этимологический словарь русского языка»[2], основываясь на данных «Словаря современного русского литературного языка»[3], указывает, что впервые слово «источниковедение» появляется в Большой энциклопедии С. Н. Южакова[4]. Однако там оно дается со ссылкой на статью «источники права», причем в последней слово «источниковедение» отсутствует. Очевидно, столь знакомый термин «источниковедение» в исторической науке прочно укоренился лишь с выходом трудов А. С. Лаппо-Данилевского. Он стал синонимом понятий «историческая критика» или «критика исторических источников», которые и поныне сохраняются в западноевропейской историографии.

В настоящее время источниковедение — широко развитая и многоотраслевая специальная историческая дисциплина. На протяжении нашего века учеными как за рубежом, так и в нашей стране был внесен огромный вклад в ее дальнейшее развитие. Здесь необходимо назвать имена историков М. Блока и Р. Дж. Коллингвуда[5]; среди русских ученых — А. Шестакова, Г. П. Саара, С. Н. Быковского, В. Д. Грекова, М. Н. Тихомирова[6].

Основные методы и само понятие источниковедения складывались в борьбе различных исторических школ: например, проблемы исторического факта и отражения его в историческом источнике, проблемы познаваемости исторических фактов путем изучения исторических источников могли решаться лишь в контексте самой теории

---

[1] См.: Воспоминания о Б. В. Асафьеве / сост. А. Крюков. Л., 1974. С. 426–427.

[2] Этимологический словарь русского языка. Под ред. Н. М. Шанского. МГУ им. М. В. Ломоносова. Философский факультет. М., 1980. Т. II. Вып. 7.

[3] Словарь современного русского литературного языка. М.; Л., 1956. Т. V.

[4] Южаков С. Н. Большая энциклопедия. СПб., 1903. Т. 10. С. 238.

[5] Блок М. Апология истории или ремесло историка. Изд. 2-е, дополненное. М., 1986; Коллингвуд Р. Дж. Идея истории. Автобиография. М., 1980; 1967. – См. также Библиографию в кн.: Медушевская О. М. Цит. соч. М., 1983.

[6] Шестаков А. Методика исторического исследования: Из опыта для опытов. – Воронеж, 1929; Саар Г. П. Источники и методы исторического исследования. Баку, 1930; Быковский С. Н. Методика исторического исследования. Л., 1931; Греков Б. Д. Стенограммы I и II лекции по русской истории. М., 1935; Тихомиров М. Н. Источниковедение истории СССР с древнейших времен до конца XVIII в. Курс источниковедения истории СССР. М., 1940. Т. I.

познания — при решении вопросов соотношения объективности и субъективности познания вообще, а не только исторического.

Необходимо принять во внимание, что и в современной отечественной исторической науке нет единого мнения по очень важным вопросам. Здесь также существуют различные школы, которые поразному определяют и основные задачи источниковедения, и основные его понятия: «источниковедение», «исторический источник». Много споров ведется по поводу классификации источников, а также о структуре науки[1].

Само понятие *источниковедение* — достаточно емкое и многозначное. Оно может иметь несколько значений. В одном смысле под источниковедением понимается научная деятельность, направленная на отыскание и изучение неизвестных ранее или забытых памятников и документов. Конкретно такая работа выражается в составлении различного рода справочных пособий, опубликовании отдельных памятников, сообщениях о вновь обнаруженных документах и так далее.

Другое определение может обозначать источниковедение как совокупность специальных исторических дисциплин — таких, как библиография, археография, палеография, текстология, хронология, генеалогия, краеведение и многие другие — и, таким образом, объединять их в единой системе.

Источниковедение — как, впрочем, почти любую науку — с известной долей условности можно разделить на две области: практическую и теоретическую. Практическая сторона выражается в разнообразных видах работы с источниками, в записях текстов устной традиции, в отыскании новых документов. Теоретическое источниковедение разрабатывает самые методы поиска, критического анализа

---

[1] Назовем лишь некоторые из работ, посвященных различным аспектам теории источниковедения: Шмидт С. О. Современные проблемы источниковедения // Источниковедение: Теоретические и методические проблемы. М., 1969; Черепнин Л. В. К вопросу о методологии и методике источниковедения и вспомогательных исторических дисциплин // Источниковедение отечественной истории. М., 1973. Вып. I; Шмидт С. О. Археография, архивоведение и специальные исторические дисциплины // Развитие советской исторической науки: 1970—1974. М., 1975; Пушкарев Л. Н. Классификация русских письменных источников по отечественной истории. М., 1975; Пронштейн А. П. Методика исторического источниковедения. Ростов-на-Дону, 1976; Медушевская О. М. Современное зарубежное источниковедение. М., 1983; Фарсобин В. В. Источниковедение и его метод. Опыт анализа понятий и терминов. М., 1983; Каштанов С. М. Русская дипломатика. М., 1988; Документальные памятки: выявление, учет, использование. Под ред. С. О. Шмидта. М., 1988; Источниковедение: Теория. История. Метод. Источники российской истории: Учебное пособие. И. Н. Данилевский, В. В. Кабанов, О. М. Медушевская, М. Ф. Румянцева. Российский государственный гуманитарный университет. М., 1998.

материала и его классификации, дает определения основным звеньям процесса источниковедческого исследования.

Собственно теоретическое источниковедение тоже весьма поразному понимается в историографии. Например, в трудах А. С. Лаппо-Данилевского дается такое определение: «Историк должен подходить к каждому показанию с научным сомнением; он должен подвергнуть его рассмотрению, благодаря которому он и получает возможность хотя бы в некоторой степени приблизиться к знанию действительности. Следовательно, историку надо установить критерии, на основании которых он мог бы утверждать, что факт, известный ему из данного источника, действительно совершился; установление таких критериев, а также связанных с ним методов изучения исторических источников и производится в методологии источниковедения.

Итак, основная задача методологии источниковедения — установить те критерии, на основании которых историк считает себя вправе утверждать, что факт, известный ему из данных источников, действительно произошел в настоящем или в прошлом развитии человечества»[1].

В свою очередь, источниковедение само является предметом осмысления методологии общей истории. В этом случае источниковедение рассматривается как важнейшая составная часть общеисторического процесса познания, в связи с чем специально разрабатываются такие проблемы, как «исторический факт и исторический источник», «исторический источник и исследователь»[2].

До конца XIX столетия понятие «источник» практически всегда отождествлялось с конкретными памятниками, документами, остатками старины, материальными следами прошлого. Лишь в начале нашего века оно стало рассматриваться уже и с более широкой, логико-познавательной точки зрения. Именно такой подход составляет суть учения А. С. Лаппо-Данилевского. Уже в первых строках определения термина «исторический источник» ученый пишет, что источник есть «всякий реальный объект, который изучается не ради его самого, а для того, чтобы через ближайшее его посредство получить знание о другом объекте. Итак, в области эмпирических наук, а значит, и истории, предлагаемое определение включает понятие о реальности данного объекта и понятие о его пригодности для познания другого объекта… Каждое историческое исследование преследует цель — по данному источнику познать действительность»[3].

---

[1] Лаппо-Данилевский А. С. Методология истории. СПб., 1913. Вып. II. С. 357.
[2] Барг М. А. Категории и методы исторической науки. М., 1984.
[3] Лаппо-Данилевский А. С. Методология истории. СПб., 1913. Вып. II. С. 366.

Принципиально важно, что в определении Лаппо-Данилевского сразу же различаются два понятия: исторический факт и исторический источник. Последний термин понимается как некий ключ, с помощью которого историк открывает для себя знание прошлой культуры, а исторический факт есть то, что изучается историком и является предметом исторического исследования. Иначе говоря, исторические источники выступают как свидетельства или памятники, посредством изучения которых мы можем изучать и устанавливать интересующие нас исторические факты.

Вместе с тем, ученый обращает внимание на функционально изменчивую природу терминов и подчеркивает, что «источник может иметь научно-историческую ценность в двояком смысле: в качестве исторического факта или в качестве показания об историческом факте» и, таким образом, устанавливает относительность понятий «исторический источник» и «исторический факт» в зависимости от ракурса конкретного исследования.

Определение Лаппо-Данилевского является методологически ценным при рассмотрении такого сложнейшего вопроса, как соотношение общеисторического и музыкально-исторического познания. В принципиальном смысле предметом общей истории является жизнь людей в прошлом, взятая во всей совокупности ее духовных и материальных сторон. Поэтому отдельные дошедшие до нас памятники культуры, — скажем, сочинения какого-либо композитора, — для общеисторической науки предстают как источники, помогающие историку изучать духовное состояние той эпохи, к которой относится творчество этого композитора.

Для музыкальной же науки творчество композитора, совокупность его музыкальных произведений являются как раз предметом изучения и, таким образом, в качестве исторического источника здесь будет выступать уже не само творчество, но та духовная среда, в которой рождается данное сочинение. Говоря конкретнее, опера «Борис Годунов» Мусорского для такого исследования, где предметом изучения является история России второй половины XIX века в ее целом, предстает как ценный источник, с помощью которого можно составить представление о духовных и нравственных исканиях людей шестидесятых – семидесятых годов. Для музыковеда «Борис Годунов» — предмет изучения; духовное же состояние общества, нравственно-этические искания людей той эпохи являются важными источниками понимания замысла и идейной основы произведения. Таким образом устанавливается закономерная логическая взаимосвязь общеисторического и музыковедческого познания.

Среди проблем теории источниковедения важнейшее место занимают вопросы классификации исторических источников. Число исторических источников практически необозримо, и для того, чтобы разобраться в этом море документов и памятников, необходимы специальные теоретические исследования по их упорядочиванию. Попытки систематизации исторических источников не раз предпринимались и в отечественном музыкознании. Например, Л. Данько предлагает следующую классификационную схему: «В музыкальной науке существует два вида источников: непосредственно музыкальные произведения (в завершенном виде и эскизах) как основные документы композиторского творчества и материалы о музыке в виде писем, дневников, воспоминаний выдающихся деятелей музыкальной культуры и их современников»[1].

Нетрудно заметить, что в предлагаемой классификации объем источников сведен к минимуму — в него включены лишь те памятники и документы, которые самым непосредственным образом связаны с музыкальным искусством. Более широкий круг источников предлагается И. Ф. Петровской: «Ноты, переписка и другие материалы личного происхождения, воспоминания, документация государственных учреждений и общественных организаций и законодательные акты, периодическая печать»[2].

Приведенные классификации учитывают лишь письменные источники. Однако, во-первых, в области музыкознания большую роль приобретает изучение так называемых материальных источников: это архитектурные памятники — концертные залы, оперные театры; места проживания композиторов. Во-вторых, плодотворное изучение истории музыкальной культуры невозможно лишь на основе источников, связанных исключительно с музыкальным искусством: с одной стороны, освоения широкого круга самых разнообразных документов требуют определенные жанры музыковедческих исследований, например, труды биографического характера; с другой стороны, изучение и самой музыки никак не может ограничиваться рассмотрением лишь текстов произведений и «близлежащих» к ним внемузыкальных явлений.

В этом смысле для музыкознания актуальны слова С. С. Аверинцева, относящиеся у него, правда, к области филологической науки: «В идеале филолог обязан знать в самом буквальном

---

[1] Данько Л. Изучение и публикация источников: справочная литература // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1967. Вып. 6–7. С. 263-305.

[2] Петровская И. Ф. Цит. соч. С. 4.

смысле **всё**, коль скоро **всё** в принципе может потребоваться для прояснения того или иного текста»[1].

Таким образом, объем исторических источников, необходимых музыкальной науке, в принципе может расширяться практически до бесконечности.

Лишь на основе тщательных разысканий и подробных описаний источников можно приступить к созданию совершенно необходимых всем музыкантам трудов, представляющих собой тематические указатели творчества отдельных композиторов, которые включали бы полные и точные данные:

— о всех произведениях;
— о художественных замыслах;
— об истории создания сочинений;
— сводные научные описания рукописей;
— сведения об истории изданий произведений;
— данные о первых и важнейших последующих исполнениях произведений.

Подобные «энциклопедии» творчества издавна публикуются в зарубежной музыкальной историографии. Первым трудом такого рода, как известно, явился «Хронологически-тематический указатель всех сочинений В. А. Моцарта», составленный австрийским ученым Л. Кехелем и впервые изданный еще в 1862 году. С тех пор указатель Л. Кехеля многократно переиздавался с необходимыми дополнениями и уточнениями. В отечественной музыкальной историографии подобные труды до настоящего времени не издавались, в то время как среди великих западноевропейских композиторов трудно назвать хотя бы одного, творчество которого не получило бы систематического и полного отражения в справочниках: это указатели произведений Бетховена (Г. Ноттебом, а также Г. Кинский и Х. Хальм), Гайдна (А. Ван Хобскен), Баха (В. Шмидер), Генделя (фундаментальное справочное 5-томное приложение к Полному собранию сочинений / Институт Г. Ф. Генделя), Перселла (Цуккерман), Шопена (Брейткопф), Л. Боккерини (Н. Джерард), Шуберта (Г. Ноттебом, а также О. Э. Дойч), Глюка (Л. Воткенн), Дворжака (Я. Бургхаузер) и мн. др.

Таким образом, одной из насущнейших задач отечественного музыкознания является создание полных и исчерпывающих указателей произведений Пашкевича, Фомина, Бортнянского, Глинки, Даргомыжского, Рубинштейна, Балакирева, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова, Аренского, Танеева, Метнера, Скрябина, Рахманинова, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича

[1] Аверинцев С. С. Филология // Литературный Энциклопедический словарь. М., 1987. С. 468–469.

и других представителей отечественной музыкальной культуры[1]. Необходимо иметь в виду также выдающихся композиторов, писавших в жанрах русской духовной музыки.

Помимо Предметно-тематических указателей произведений отдельных композиторов необходимы исследования различных видов источников. Они должны быть отражены в соответствующих каталогах и аннотированных указателях:

летопись жизни и творчества,
каталог нотных рукописей,
каталог нотных изданий,
библиография на русском и иностранных языках,
дискография,
иконография,
каталог музейных раритетов,
собрание юридических документов (Diplomatica)
и целый ряд других.

Как уже подчеркивалось, важное значение для изучения музыкальной культуры имеют отнюдь не только письменные материалы. Во многом благодаря **изобразительным** источникам — например, настенным фрескам, росписям на древнегреческих вазах, мы можем изучать древние музыкальные инструменты, а также и связанные с музыкой различные ритуальные действа и другие формы бытования музыки.

Источники изобразительного характера чрезвычайно важно иметь в виду при изучении сочинений великих композиторов середины и второй половины XIX века. Заметим, что в их сочинениях на исторические темы изобразительная конкретность приобретала подчас едва ли не свойство эстетической доминанты.

Известно, какое огромное значение изучению материальных и изобразительных источников придавал в своем творчестве Мусоргский: скрупулезно выписанные и точные оперные ремарки — яркое тому подтверждение. В необходимых случаях композитор обращался даже к картографическим источникам: «…Я писал библейскую картину „Иисус Навин“ совсем по библии и даже руководился картою победоносных шествий Навина по Ханаану», — писал композитор в письме к А. А. Голенищеву-Кутузову[2]. Несомненно, Мусоргский во время работы над «Хованщиной» также исторически осмысливал и планы древней Москвы. Вспомним, например, вступительную ремарку к 3 картине оперы: «Замоскворечье. Стрелецкая

---

[1]Первым и пока единственным трудом такого рода в нашей стране стал Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского / ред.-сост.: П. Вайдман, Л. Корабельникова, В. Рубцова. М., 2006.

[2] Мусоргский М. П. Литературное наследие. М., 1972. С. 233.

слобода, против Белгорода, за кремлевской стороной Москвы. Вдали перед зрителем, крепкая деревянная стена, сложенная из громадных брусьев. За рекой видна часть Белгорода…».

Среди огромного числа **кинофотодокументов** особую ценность приобретают фотопортреты композиторов и исполнителей, кадры кинохроники, на которых остались запечатленными великие музыканты XX века — Рахманинов, Шаляпин, Прокофьев, Стравинский и другие.

Что касается различного рода **фонодокументов**, то без их использования изучение музыкальной культуры XX века становится попросту невозможным, настолько очевидна и велика их роль в современном музыкальном мире.

И все же важнейшую роль в изучении музыкального искусства продолжают выполнять **письменные** источники.

Письменные источники, в свою очередь, также требуют классификации по различным группам. Основания для их деления могут быть выбраны самые разные: по хронологии, по происхождению, по степени приближения их непосредственно к отражаемому историческому факту, по степени завершенности и многим другим.

Деление исторических источников может производиться по самым различным основаниям, например, по степени достоверности отражения в данном источнике тех или иных исторических фактов. Интересной в этой связи представляется классификация, предлагаемая И. А. Барсовой. Справедливо обращая внимание на опасность апологетического отношения к любому документу, автор размышляет о трех родах источников:

«а) Есть документы, функция которых сообщить истину,

б) Есть документы, назначение которых скрыть истину,

в) И, наконец, есть документы, функция которых — сообщить не-истину, то есть ложь.

Во все времена, — пишет далее И. А. Барсова, — все три рода документов имели хождение. Но если сегодня мы в состоянии различить мотивы, по которым составлялся недавний документ, вводящий в заблуждение, то с течением времени понимание ситуации утрачивается, и мы, по сути, испытываем священный трепет перед любым старым документом»[1].

В целом соглашаясь с мыслью И. А. Барсовой, все же позволим себе одно уточнение. Любой документ, прямо содержащий неверную информацию (или заведомую ложь), вместе с тем независимо от намерений его автора все же косвенно содержит и достоверную

[1] Барсова И. А. Самосознание и самоопределение истории музыки сегодня // Советская музыка. 1988. № 9. С. 73.

информацию, — например, об облике самого автора, об условиях, в которых был составлен документ.

Как справедливо и не без иронии замечает И. Ф. Петровская, «ложные сообщения в периодической печати, не имея ценности для освещения данного факта, представляют важный материал для характеристики самой печати»[1].

Таким образом, классификация И. А. Барсовой верна по отношению не к документу вообще, а лишь по отношению к той прямой информации, которую он в себе содержит. Имеющиеся же косвенные данные (то есть присущие документам, независимо от намерений его автора) могут представлять огромную ценность в изучении тех или иных явлений культуры. Поэтому неправомерно негласное деление источников на «важные» и «неважные», «интересные» и «малоинтересные», «правдивые» и «недостоверные». Ценность источника определяется темой конкретного научного исследования и от самого историка зависит, насколько глубоко он сможет прочесть «между строк» имеющегося перед ним текста, то есть получить необходимую достоверную информацию.

Ситуация в музыковедческой науке в последние десятилетия, когда усилия ученых были сконцентрированы преимущественно в области интерпретации и толкования исторических памятников и документов — в ущерб решению проблем поиска, систематизации и подготовки к различным формам опубликования источников, не могла не сказаться негативно и на уровне самого музыкознания в целом.

В данной связи для современной музыкальной науки в полной мере сохраняет силу высказывание В. О. Ключевского: «Не только основные факты нашего прошедшего не уяснены достаточно историческим исследованием и мышлением, — самые источники нашей истории не разработаны научной критикой и даже далеко не все приведены в известность, не попали в каталог. Во многих важных вопросах нашей истории историк вынужден еще терпеливо сидеть, сложа руки, в ожидании, когда покончит свою пыльную инвентарную работу архивариус… Наша история еще покоится на архивных полках и едва начинает двигаться оттуда к рабочему столу ученого»[2].

Наконец, необходимо также подчеркнуть еще один очень важный аспект. Непременное условие для успешного развития любой науки заключается в том, что, метафорически говоря, все звенья в одной цепи научного исследовании должны быть равно прочны

---

[1] Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII — начала XX века. М., 1989. С. 38.

[2] Ключевский В. О. Сочинения. М., 1989. Т. VII. С. 6–7.

для несения общей для них нагрузки. Если не выдерживает хотя бы одно из них, то разрывается и цепь общего процесса исторического познания, независимо от крепости остальных звеньев.

«Наука — это многоэтажное здание, — писал Д. С. Лихачев. — Как и всякое здание, она имеет фундамент — материал, который наука изучает, потом есть первый этаж — непосредственное изучение этого материала, а над этим возвышаются этажи „проблем“ и „теорий“, обобщений и гипотез. Иногда эти этажи поднимаются так высоко, что почву, землю с их высоты почти не видно и материал приходится разглядывать в бинокль или телескоп… Но вот что важно. Никакое здание не может быть построено без первого этажа. Здание может быть одноэтажным, без второго этажа, но здание не может начинаться со второго этажа. Первый этаж всегда должен быть. Поэтому люди рукописей и люди голых теорий не равноценны. Первые могут существовать без вторых, но „проблемщики“ в чистом виде — это строители воздушных замков, стремящиеся воздвигнуть верхние этажи без нижних, иногда это пустые „генераторы идей“»[1].

Мы коротко рассмотрели основную проблематику источниковедения. Вряд ли необходимо специально доказывать, что среди вопросов, которыми занимается общее историческое источниковедение, практически нет ни одного, который прямо не касался бы современной отечественной музыковедческой науки.

Музыкознание как историческая наука с точки зрения его общественного призвания обязано осуществлять ту связь времен, тот диалог прошедшего с настоящим, без которого невозможно дальнейшее развитие самого музыкального искусства. И в этом смысле главной задачей музыкальной науки является именно выявление и познание непосредственно самих фактов прошлого, будь то конкретные художественные памятники и исторические документы или тот глубинный духовный контекст, в котором рождаются сами художественные явления.

«Без исторических источников, — писал А. С. Лаппо-Данилевский, — нельзя конструировать историю человечества, о которой можно узнать только из них: ведь прошлое развитие человечества в его полноте не существует в настоящем: оно известно только по более или менее явным следам, какие оно оставляет в настоящем; последние доступные непосредственному научному исследованию в исторических источниках»[2].

---

[1] Лихачев Д. С. Немного о Владимире Ивановиче Малышеве // Лихачев Д. С. Прошлое — будущему: статьи и очерки. Л., 1985. С. 459.

[2] Лаппо-Данилевский А. С. Цит. соч. С. 767.

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО РАХМАНИНОВЕДЕНИЯ[1]

Жизнь и творческое наследие С. В. Рахманинова уже на протяжении более века неизменно привлекают внимание музыкальных исследователей — от первых критиков его композиторского и исполнительского искусства до авторов крупных монографий, выпущенных как в России, так и за рубежом, серьезных музыкально-аналитических работ, посвященных изучению музыкального языка композитора, его стиля, жанровой основы творчества, осмыслению роли и значения искусства великого музыканта в мировой художественной культуре XX века.

Тем не менее, при всей важности перечисленных аспектов изучения творчества композитора, наиболее актуальными предстают проблемы, связанные с источниковедческой стороной исследования как его биографии, так и художественного наследия, поскольку решение всей совокупности источниковедческих вопросов во многом определяет дальнейшее успешное продвижение вперед рахманиноведения в целом.

В настоящее время осуществляется работа по выпуску Полного академического собрания сочинений С. В. Рахманинова (научная разработка проекта — В. И. Антипов, издательские принципы — Д. А. Дмитриев).

Научный проект Собрания сочинений опирается на основные, базовые положения, выдвинутые классическим источниковедением (исторической критикой) и разрабатываемые современной методологией работы с историческими памятниками и документами:

1. Отыскание источников (Источниковедческая эвристика).

2. Источниковедческая экспертиза (Атрибуция, датировка, локализация, установление подлинности документов).

3. Описание и каталогизация письменных источников (Археография).

---

[1] Опубликовано: Антипов В. И. Проблемы современного рахманиноведения // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тез. III междунар. науч.-практ. конф., 27 января 2006. Тамбов: ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 2007. С. 5–8.

4. Прочтение и установление истории текста произведения по всей совокупности его эскизов, редакций и вариантов (Текстология).

5. Установление достоверности сведений, сообщаемых в литературных документах.

Опора на основные направления источниковедческих исследований позволяет проводить подготовку к изданию Полного собрания сочинений С. В. Рахманинова целостно и системно, без каких-либо существенных упущений. Она обусловила первые практические результаты этой работы.

Каждый из перечисленных этапов источниковедческого исследования определяет конкретные задачи, намеченные в Проекте Собрания сочинений:

1. Проблематика, связанная с отысканием источников в области рахманиноведения, может быть успешно решена лишь при появлении различного рода справочных пособий, в которых должны быть отражены те или иные аспекты изучения наследия композитора. Это летопись жизни и творчества Рахманинова, тематический указатель произведений, каталог нотных рукописей, каталог нотных изданий, библиография на русском и иностранных языках, дискография, иконография, каталог музейных раритетов, собрание юридических документов (Diplomatica) и целый ряд других справочных материалов.

О плодотворности и необходимости такой работы может свидетельствовать факт недавнего обнаружения двух утраченных произведений С. В. Рахманинова — Фуги d-moll и Сюиты d-moll — в процессе отыскания и систематизации рукописного нотного фонда композитора в рамках подготовки к изданию Полного собрания сочинений.

В настоящее время ведется планомерная работа по отысканию таких важнейших утраченных материалов творчества, как автографы партитуры Первой симфонии, Симфонической поэмы «Манфред», ряда вокальных произведений и инструментальных пьес. Утрачены важные материалы эпистолярного наследия, биографические документы. Без строгой научной программы отыскания памятников и материалов жизни и творчества такие утраты вряд ли будут восполнены.

2. Обнаруженные и известные архивные документы жизни и творчества композитора нуждаются в новой источниковедческой экспертизе, касающейся их атрибуции, локализации и датировки. В настоящее время практически заново пересмотрены все автографы С. В. Рахманинова, хранящиеся в крупнейших архивохранилищах. Были атрибутированы отдельные произведения композитора, до последнего времени рассматриваемые как наброски или эскизы к неустановленным замыслам.

Кроме того, в ряде случаев возникла необходимость и в отведении (атетезе) авторства С. В. Рахманинова в отношении произведений, ранее ему приписываемых. Так, было установлено, что набросок оперной сцены из «Эсмеральды» принадлежит не Рахманинову, как это считалось до последнего времени, а его однокурснику по консерватории Л. Э. Конюсу.

3. Известен ряд опубликованных указателей произведений С. В. Рахманинова, из которых выделяется каталог «Сочинения С. В. Рахманинова», подготовленный английскими музыковедами Дж. Норрисом и Р. Трелфоллом и изданный в Лондоне в 1980 году. Необходимо также назвать каталог «Автографы С. В. Рахманинова в фондах ГЦММК им. М. И. Глинки» (М., 1980). В настоящее время многие данные указанных справочников нуждаются в значительном дополнении и уточнении, что будет осуществлено в работе над новым «Предметным указателем произведений С. В. Рахманинова», а также «Полным сводом рукописных источников» произведений композитора.

4. Проблемы текстологии, безусловно, относятся к числу важнейших в области рахманиноведения, а в рамках подготовки Полного собрания сочинений композитора они занимают центральное место. Тщательный текстологический анализ всех источников нотных текстов позволяет утверждать, что значительная часть творческого наследия С. В. Рахманинова остается вовсе неизвестной и неизученной.

Подавляющее большинство произведений композитора предстает в его автографах в различного рода вариантах и редакциях. Однако к настоящему времени известными остаются лишь последние авторские версии. И даже сочинения, которые были опубликованы в различных редакциях (Первый концерт для фортепиано с оркестром, Первая соната для фортепиано и ряд других опусов), также имеют еще более ранние редакции, зафиксированные в авторских рукописях и до настоящего времени не расшифрованные и не опубликованные.

Издание всех вариантов и редакций в рамках Полного собрания сочинений С. В. Рахманинова существенно обогатит наше знание и понимание творческого наследия композитора. Публикация их представляется тем более важной, что, учитывая вариантность художественного мышления композитора, каждая версия, ранняя или поздняя, представляет несомненный художественный интерес и, безусловно, будет включена в концертный исполнительский репертуар. Примером, уже вызвавшим практический интерес у исполнителей, стала Первая, до последнего времени неизвестная, редакция цикла Этюдов-картин ор. 33, опубликованная в томе 18 (серия V) Полного собрания сочинений композитора.

Важно также подчеркнуть, что при создании более поздних редакций композитор зачастую вынужденно прибегал к купюрам, реагируя на необоснованные упреки музыкальной критики в «длиннотах» и излишней развернутости его музыкальных композиций. Восстановление произведений С. В. Рахманинова в их полных первоначальных замыслах, с одной стороны, даст представление о подлинных масштабах творческого наследия композитора, а с другой — предоставит более объективные основания для изучения таких важнейших вопросов творчества, как формообразование, драматургия и симфонизм его произведений.

5. Проблемы установления достоверности сведений литературных документов относятся к числу важнейших в области рахманиноведения. К сожалению, по отношению к жизни и творчеству С. В. Рахманинова, как, впрочем, и по отношению ко многим другим великим представителям мировой культуры, к настоящему времени накопилось немало мифов, необоснованных домыслов, касающихся его биографии и самой человеческой личности. Корни их чаще всего кроются в непрофессионализме, поспешности выводов, некритическом отношении к тем или иным свидетельствам, а порой — в явном стремлении авторов выдать желаемое за действительное, когда вполне правомерно было бы утверждение, что те или иных комментарии отражают не столько предмет комментирования, сколько личность самого комментатора. Такого рода домыслы и непроверенные факты должны получать соответствующую критическую оценку со стороны профессиональных ученых.

Проблемы источниковедения, лишь бегло здесь очерченные, безусловно, являются базовыми и фундаментальными для решения всех других аспектов изучения творческого наследия С. В. Рахманинова.

РАХМАНИНОВ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

ТЕЗИСЫ К НОВОМУ НАПРАВЛЕНИЮ В ИЗУЧЕНИИ ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА

Настоящий Проект представляется перспективным с точки зрения дальнейшего осмысления творческого наследия великого композитора в контексте мирового развития культуры и музыкального искусства.

Подлинное величие Рахманинова может быть постигнуто лишь в осознании тех глубинных пластов культуры, к которым он был приобщен с первых шагов в музыке и которые затем были воплощены в его творчестве. Среди таких пластов назовем, в первую очередь, родные для Рахманинова русские крестьянские напевы, церковную музыку, а затем — и европейскую классику. Она была воспринята юным музыкантом начиная с первого прикосновения к роялю под наблюдением его матери и в занятиях с А. Д. Орнатской, позже — в классе профессоров В. В. Демянского в Санкт-Петербургской консерватории, Н. С. Зверева и А. И. Зилоти в Московской консерватории. Когда Рахманинов проживал в доме Н. С. Зверева, он активно посещал концерты и оперные спектакли, на которых звучала как русская музыкальная классика, так и зарубежная.

Что же касается курса композиции, который С. В. Рахманинов изучал у С. И. Танеева и А. С. Аренского, то этот курс носил энциклопедический характер, поскольку в Московской консерватории он был основан на приобщении учеников к истории мировой музыкальной культуры.

Изучались следующие предметы:

Контрапункт. Полифония строгого стиля эпохи Возрождения.

Гармония. Гармонизация мелодии в стиле 4-голосного протестантского хорала.

Канон и Фуга. Полифония XVII—XVIII веков.

Музыкальная форма. Согласно учебнику А. С. Аренского, в рамках этого курса изучались:

Музыкальный синтаксис, основанный на музыкально-риторических формулах (мотивы, фразы, предложения), разработанный в XVIII веке и получивший свое классическое воплощение в искусстве Венских классиков.

Композиционные формы: простые и сложные двух- и трехчастные (так называемые песенные) формы, тема с вариациями, все формы рондо, формы и жанры отдельных частей сонатно-симфонического цикла, основы оперной драматургии.

Инструментовка. По принципу историзма — от изучения и сочинения музыки для отдельных инструментов или голоса в сопровождении фортепиано, фортепианных ансамблей, струнных камерных ансамблей, освоения классического парного состава оркестра до освоение большого романтического оркестра тройного состава.

Таким образом, выпускник Московской консерватории получал полное представление о музыкальных жанрах и формах предшествующей **400-летней истории европейской музыки** и мог свободно воплощать полученные знания в своем творчестве, переплавляя их в собственном, индивидуальном художественном стиле.

Творческое наследие Рахманинова представляет тот совершенно неповторимый органический сплав самых разных музыкальных направлений и жанров, имеющих различные их формы проявления, но тем не менее в самых глубинных своих пластах так или иначе восходящих к некому единому зерну и единому культурному архетипу, ибо культура на заре своего возникновения действительно обладала целостностью и нерасторжимым единством. Именно творческим поиском такого единства — интонационного, ритмо-синтаксического, жанрового и стилистического отмечено художественное наследие Рахманинова. Анализ музыки великого композитора именно с этой точки зрения представляется перспективным и может привести к результатам, существенно обогащающим ее понимание.

ТВОРЧЕСКИЙ АРХИВ С. В. РАХМАНИНОВА

История формирования творческого архива С. В. Рахманинова

Установление общего объема творческого наследия композитора по различным первоисточникам относится к числу фундаментальных и во многом ключевых проблем среди множества исследовательских вопросов, которые выдвигает музыкальная наука.

Опыт решения подобных архивоведческих задач в значительной мере опровергает известное поэтическое высказывание, относящееся к выдающимся и знаменитым художникам: как правило, именно великие творцы менее всего «заводили» архивы и заботились с должным тщанием о своих рукописях.

Данное обстоятельство является первым объективным основанием для постановки самого вопроса о необходимости специальной архивоведческой работы по отысканию и составлению единого свода первоисточников текстов художественных произведений. Оно в равной степени относится как к великим творцам, жившим в отдаленные эпохи, наследие которых, казалось бы на первый взгляд, полностью отражено в различного рода каталогах и издано в рамках собраний сочинений, так и к творчеству композиторов, живших сравнительно недавно, по отношению к которым подобные задачи еще только предстоит решать. Достаточно в этой связи вспомнить о продолжающихся по сей день открытиях утраченных или вовсе неизвестных источников наследия старых мастеров, так или иначе уточняющих и корректирующих наше представление об общем объеме их творчества.

Подобного рода задачи, как правило, сопровождаются определенными обстоятельствами, усложняющими их успешное выполнение, причем, они могут носить как объективный, так и субъективный характер.

Одна из существенных объективных проблем кроется в самом творческом процессе композитора. Известно, что отнюдь не все замыслы получают свое воплощение в художественном тексте произведения, оставаясь лишь в виде тех или иных проектов, а кроме

того, нередко музыкальные идеи, получившие воплощение в художественном воображении композитора, не обязательно фиксируются им на нотной бумаге.

Сохранившиеся сведения о том или ином замысле зачастую не дают ответа на вопрос, был он воплощен в тексте и зафиксирован в материальном носителе-источнике, относить ли данное произведение к числу утраченных и продолжать архивные поиски или смириться с тем, что произведение осталось лишь в авторском замысле и, собственно, самих материальных источников никогда не существовал. Перечисленные проблемы весьма затрудняют выполнение самой задачи по установлению общего объема наследия композитора, перенося ее в бесконечное стремление к идеалу.

Необходимо также учитывать, что музыкальное искусство прошлого существует путем его воспроизведения, в первую очередь, в исполнительской и издательской деятельности. Воспроизведение касается отнюдь не всех памятников музыкальной культуры, оно осуществляется на основе достаточно строгого отбора, как считается, тех произведений, которые обладают наибольшей степенью художественного совершенства.

Подчеркнем, что художественная оценка сочинению начинается уже с работы самого композитора, стремящегося вынести на суд слушателей лишь самое достойное, на его взгляд, из его художественного наследия. Текстологи слишком хорошо знают, что авторы могут руководствоваться отнюдь не только объективными критериями в выражении своей авторской воли, но и какими угодно другими обстоятельствами в пересмотре своих сочинений и отвержении ранних редакций и вариантов.

Работа с архивами — одно из первых условий в ломке субъективных архетипов отбора, которые обладают определенной косностью и внутренними отторжениями каких-либо попыток пересмотра прежних представлений об общем объеме наследия композитора. Нередко излишне фетишизируются и так называемые исполнительские традиции, когда подвергаются сомнениям и, может быть, не до конца продуманному скепсису сами фундаментальные задачи источниковедения и текстологии.

Однако именно эти дисциплины со всей очевидностью являются базовыми, составляющими своего рода корневую систему для любой исторической науки, в том числе для музыкознания. Игнорирование логики самого исторического исследования, начинающегося, как хрестоматийно известно, с изучения первоисточников, приводит к субъективизму исследователей в вопросах источниковедческого «обеспечения» их же собственных исследований.

Одним из такого рода предубеждений к постановке самой задачи установления полного объема наследия композитора является ценностно-избирательный подход, при котором целесообразным представляется изучение, издание и исполнение лишь общепринятых шедевров, отобранных исторической практикой, а также невнимание к источникам, в которых зафиксированы эскизы произведений.

Однако тем исследователям, которые ставят действительно крупные задачи по изучению наследия великого композитора: написание большой монографии о жизни и творчестве или издание во всей полноте его художественного наследия, слишком хорошо известно, что творческий путь любого художника предстает как в высшей степени целостный и поистине живой организм. В нем 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 и не отобранные традицией, и произведения, оставшиеся лишь в предварительных эскизах, в той или иной мере обязательно приобретает свой смысл в системе творческого процесса и самого творческого пути композитора.

Со всеми перечисленными обстоятельствами, лежащими в разных смысловых плоскостях, в полной мере пришлось столкнуться при постановке и решении задач установления общего объема и содержания творческого наследия С. В. Рахманинова. В полной мере данные обстоятельства коснулись и творческого архива композитора. Одним из важнейших направлений в источниковедческом изучении творческого наследия композитора предстает изучение истории формирования архива, в том числе отыскания и собирания нотных автографов. В процессе исследования было установлено, что нотный архив С. В. Рахманинова по его творческому, хронологическому и биографическому признакам достаточно четко разделяется на три основные группы поступления материалов.

Первую из них составляют большей частью произведения, написанные в годы учения С. В. Рахманинова в Московской консерватории (1885—1892), не опубликованные при его жизни. Этот архив хранился в рабочем столе С. В. Рахманинова и был оставлен им в России в 1917 году. Кроме ранних сочинений, в нем также содержатся произведения, не предназначавшиеся к изданию, а также эскизы к опубликованным сочинениям. Условно эту группу нотных материалов можно называть Домашним нотным архивом.

Вторым крупным собранием предстают автографы произведений, изданных в России в период с 1892 года по 1917. Они хранились в соответствующих издательствах после их публикации. Как известно, весь нотный фонд отечественных музыкальных издательств был национализирован в декабре 1918 года и поступил в государственные учреждения.

Указанные первое и второе собрания нотных автографов С. В. Рахманинова в настоящее время хранятся в Государственном Центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки (ГЦММК).

Третьим нотным архивом являются автографы сочинений, созданных после отъезда композитора за границу. Ныне они находятся в Библиотеке Конгресса США / The Library of Congress, Washington D.C., USA (L. of C.).

В процессе последних архивоведческих исследований был выяснен ряд неизвестных ранее обстоятельств, касающихся как отыскания и собирания творческих материалов, так и различных перипетий, сопровождавших историю рахманиновского фонда на пути его передачи в крупные государственные учреждения.

В настоящее время творческий архив С. В. Рахманинова сосредоточен, в основном, в двух указанных крупных архивохранилищах: ГЦММК им М. И. Глинки и Библиотеке Конгресса США. Такое распределение архивных материалов композитора было обусловлено биографическими обстоятельствами, поскольку жизнь композитора была резко поделена на два периода — русский и зарубежный.

Рукописи С. В. Рахманинова, находящиеся в ГЦММК им. М. И. Глинки, в настоящее время собраны в личном фонде композитора (№ 18). Этот фонд был впервые представлен в каталоге «Автографы С. В. Рахманинова», выпущенном Музеем в 1955 году[1].

Что касается фонда в Библиотеке Конгресса, то он отражен в каталоге «Сочинения С. Рахманинова», составленном Р. Трелфоллом и Дж. Норрисом[2]. Помимо рукописей, хранящихся в Библиотеке Конгресса и ГЦММК, в данном каталоге указаны также отдельные единичные рукописи, имеющиеся в Британской библиотеке (Лондон), Российской национальной библиотеке (Санкт-Петербург) и других государственных и частных собраниях.

---

[1] Автографы С. В. Рахманинова в фондах Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Каталог-справочник /сост. Е. Бортникова. М.: ГЦММК, 1955. 2-е изд., доп. / сост. Е. Е. Бортникова, Ф. А. Красинская, М. Г. Рыцарева. Ред. М. Г. Рыцарева. М.: Сов. композитор, 1980.

[2] Threlfall R. and Norris G. A Catalogue of the Compositions of S. Rachmaninoff. – London: Scholar Press, 1982.

Что касается автографов С. В. Рахманинова в ГЦММК, то в распоряжении составителей каталога был лишь указанный музейный справочник 1955 года[1]. Нотные рукописи композитора в Библиотеке Конгресса также перечислены в монографиях Д. Каннаты[2].

Указанные справочники и каталоги, безусловно, внесли свой значительный вклад в рахманиноведение в целом, поскольку в них впервые была дана информация о первоисточниках текстов произведений композитора. Тем не менее, в настоящее время сведения опубликованных указателей нуждаются в существенных уточнениях источниковедческого и текстологического характера — как в отношении атрибуции, датировок и локализации отдельных источников, так и привнесения исследовательского раздела о самой истории формировании нотного рукописного фонда С. В. Рахманинова в указанных архивохранилищах.

Несмотря на разделенность архива композитора, вызванную биографическими обстоятельствами, в ряде случаев отдельные материалы, относящиеся к российскому периоду, оказывались впоследствии за границей и наоборот, отдельные зарубежные источники разными путями доставлялись в отечественные архивы.

Поэтому в настоящее время, когда архив С. В. Рахманинова не разработан в должной мере, было бы целесообразно представить хотя бы кратко историю его формирования в целостности и определенной системности. Эта целостность обусловлена несомненным единством самого творческого пути композитора, как бы ни складывались при этом его жизненные обстоятельства.

Напомним, что многое, что создавалось композитором в зарубежный период (Четвертый концерт, Третья симфония, «Симфонические танцы»), было воплощением замыслов, относящихся еще к русскому периоду творчества. Поэтому понять пути формирования архива композитора в том или ином отдельном хранилище можно лишь в совокупности всей проблематики как творческих и биографических, так и собственно архивоведческих аспектов.

---

[1] См. примеч. 1. Об автографе Третьего концерта для фортепиано с оркестром, хранящемся в Британской библиотеке, см.: Долинская Е. Б. Автографы Третьих концертов Н. К. Метнера и С. В. Рахманинова в Британской библиотеке // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: Материалы международных конференций. Вып. 3 / Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Научная музыкальная библиотека им. С. И. Танеева. М., 2004. С. 63–72.

[2] Cannata D. B. Rachmaninoff's changing view of symphonic structure. New York. 1993; Его же: Rachmaninoff and the Simphony. Innsbruck; Wien, 1999.

Домашний нотный архив

История домашнего нотного архива С. В. Рахманинова, хранившегося в его рабочем столе, долгое время оставалась совершенно неизвестной, и лишь исследования последнего времени в какой-то степени прояснили ряд важных деталей, хотя о полноте картины истории этого фонда говорить еще рано.

К настоящему времени история архива, оставленного композитором в его рабочем столе при выезде за границу в 1917 году на его квартире, находившейся на Страстном бульваре, отражена в нескольких источниках, ранее не привлекавших специального внимания исследователей.

Так, в своей «Записке о Рахманинове» С. А. Сатина свидетельствовала, что при выезде семьи Рахманиновых из России все вещи, находившиеся на квартире композитора, были оставлены на хранение их горничной Марии Ивановой (в замужестве Шаталиной)[1].

В другом, важнейшем для прояснения вопроса о судьбе Домашнего архива С. В. Рахманинова, свидетельстве С. А. Сатина подтверждает существование рабочего стола в кабинете композитора с содержащимися в нем авторскими рукописями[2].

Здесь можно было бы провести параллель с письмом самого композитора Б. В. Асафьеву от 13 апреля 1917 года, в котором, в частности, С. В. Рахманинов пишет о трех Этюдах-картинах ор. 33: «…лежат у меня в столе. Напечатаны не будут»[3].

Таким образом (по крайней мере, до 1925 года), архив с нотными автографами находился под наблюдением М. А. Ивановой (весьма ревностном, по свидетельству С. А. Сатиной), однако в указанный год М. И. Ивановой не стало. С. А. Сатина пишет об этом: М. А. Иванова «умерла в 1925 году, муж ее был сослан, и все вещи, которые были вверены ей, включая письменный стол с рукописью [Первой] симфонии, ор. 13, пропали».

С этого момента в истории Домашнего архива композитора возник целый ряд белых пятен. В статье С. А. Сатиной, подтверждающей существование нотных рукописей в рабочем столе композитора, упоминается фамилия С. И. Шаталина — мужа М. А. Ивановой. Тем самым С. А. Сатина косвенно предполагала, что после кончины М. А. Ивановой в 1925 году Домашний архив С. В. Рахманинова мог

---

[1]Сатина С. А. Записка о С. В. Рахманинове. В кн.: Воспоминания о Рахманинове: в 2 т., ГЦММК им. М. И. Глинки; сост.-ред., примеч. и предисл. З. А. Апетян. 5-е изд., доп. М.: Музыка, 1988. Т. 1. С. 70–71.

[2] Journal of the American Musicological Society. XXI/1 (1968). С. 120.

[3] Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / ГЦММК им. М.И. Глинки; сост.ред., авт. вступ. ст. З.А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1978-1980. Т. 2. М., 1980. С. 99.

остаться в его руках. Но одновременно С. А. Сатина сообщает, что С. И. Шаталин был арестован и, таким образом, следы архива, оставленного на квартире композитора, по ее предположению, оказались полностью утраченными.

На основании вышеизложенных достаточно скудных данных были проведены дальнейшие исследования. Они пополнили сведения по истории Домашнего нотного архива композитора. В первую очередь был сделан официальный запрос РМИ в Центральный архив ФСБ России об установлении личности и судьбы С. И. Шаталина. В ответе на указанный запрос было сообщено, что С. И. Шаталин действительно проживал перед его арестом по адресу: Страстной бульвар, д. 5, кв. 8, то есть в доме, в котором жила семья Рахманиновых до отъезда за границу.

Но одновременно было указано, что «в протоколе допросов Шаталина С. И., свидетелей, проходящих по данному делу, протоколе обыска и описи изъятого у арестованного имущества, каких-либо упоминаний о рукописях композитора Рахманинова С. В. не имеется». Таким образом (позже это подтвердилось), судьба Домашнего архива С. В. Рахманинова не была связана с перипетиями трагической судьбы С. И. Шаталина, как это предполагала С. А. Сатина.

Другим шагом в исследовании истории Домашнего архива композитора стало более тщательное изучение Описей фондов и Книг поступлений в ГЦММК им. М. И. Глинки. Была обнаружена Инвентарная опись Библиотеки Московской консерватории (Архивно-рукописный отдел), в которой дан перечень вновь поступивших нотных автографов Рахманинова. Дата поступления — 1937 год, без указания источника поступления.

При ближайшем ознакомлении с указанными в описи материалами выяснилось, что перечисленные в ней нотные автографы составляли Домашний нотный архив, хранившийся в рабочем столе композитора. Среди этих произведений назовем Четыре пьесы для фортепиано («Романс», «Прелюд», «Мелодия», «Гавот»), первоначально помеченные С. Рахманиновым как ор. 1 (1889), два неоконченных струнных квартета, два хора: Deus Meus и Canon (1890), ранние романсы для голоса и фортепиано, полифонические произведения: Фуга d-moll, Канон e-moll и другие (1890—1891), «Русская рапсодия» для двух фортепиано в 4 руки (1891), Симфония («Юношеская»): 1. *Allegro* d-moll (1891), 2. *Scherzo* d-moll (1889); симфоническая поэма «Князь Ростислав» (1891), Элегическое трио № 1 g-moll (1892), авторское переложение для фортепиано в 4 руки Первой симфонии ор. 13, внушительный объем эскизов к опубликованным сочинениям и другие автографы.

Сразу же подчеркнем, что подавляющее число автографов С. В. Рахманинова, указанных в инвентарной описи, дошли до Архивно-рукописного отдела Московской консерватории в целости и сохранности. Однако находившиеся в Домашнем архиве рукописи партитуры Первой симфонии, о которой писала С. А. Сатина, а также автограф Этюда-картины № 4 ор. 33 a-moll, упомянутый самим С. В. Рахманиновым в его письме Б. В. Асафьеву, в данном собрании рукописей отсутствуют.

По свидетельству С. А. Сатиной, летом 1924 года М. А. Иванова, на попечении которой, наряду с другими вещами, остался Домашний нотный архив композитора, посетила семью Рахманиновых, находившихся тогда в Германии. Однако С. А. Сатина ничего не сообщает о каких-либо нотных материалах, которые М. А. Иванова могла привести с собой. Маловероятно, что это было поручено ей С. В. Рахманиновым. Это было бы просто рискованно в условиях того времени. До настоящего времени известно, что сам композитор захватил с собой из Домашнего нотного архива неоконченную рукопись оперы «Монна Ванна».

Добавим, что С. В. Рахманинов также взял из рабочего стола ряд черновых тетрадей и свои нотные Записные книжки. Отдельные черновые тетради, в том числе, например, эскизы к Этюдам-картинам ор. 39 № 2 a-moll и № 3 fis-moll, относящиеся к 1916 году, хранятся ныне в Библиотеке конгресса. Ряд эскизов, вывезенных С. В. Рахманиновым и находящихся ныне в Библиотеке конгресса, еще предстоит атрибутировать. Что касается нотных Записных книжек, то они не были в свое время переданы в Библиотеку Конгресса и были перенаправлены С. А. Сатиной в 1972 году в Москву, в ГЦММК им. М. И. Глинки[1].

Среди последних документов, обнаруженных в связи с изучением истории Домашнего нотного архива композитора, следует указать на хранящийся ныне в Музее А. Б. Гольденвейзера «Список рукописей» С. В. Рахманинова, составленный неким М. В. Волынцом[2].

Согласно Инвентарной описи рукописных материалов данного Музея, рукописи С. В. Рахманинова, перечисленные в этом списке, предлагались М. В. Волынцом к продаже в Библиотеку Московской консерватории. Список содержит полный перечень автографов из Домашнего архива композитора, который действительно был приобретен Библиотекой консерватории в 1937 году. Однако в данном Списке отсутствуют автограф Этюда-картины ор. 33 № 4 a-moll,

[1] ГЦММК. ф. 18, ед. хр. 1292, 1424.
[2] Инвентарный номер 1275.

а также автограф партитуры Первой симфонии, несомненно находившиеся в рабочем столе композитора.

Таким образом, до настоящего времени остается неизвестным, на каком из этапов миграции рукописей были утрачены указанные автографы, поэтому отыскание пропавших материалов продолжается.

В 1947 году, то есть спустя 10 лет после поступления Домашнего архива в Библиотеку Московской консерватории, был выпущен сборник статей, посвященных творчеству С. В. Рахманинова, в том числе отдельным произведениям из Домашнего нотного архива[1]. В указанном сборнике ничего не сообщается об источнике поступления и о самой истории этого рукописного собрания, что сообщает ему еще большую таинственность.

Большинство произведений, находившиеся в Домашнем архиве композитора, были впервые опубликованы в конце 1940-х годов[2].

Необходимо подчеркнуть, что конец 40-х годов в целом был в высшей степени плодотворным в отношении текстологической подготовки к изданиям неизвестных произведений С. В. Рахманинова. Помимо указанных сочинений, хранившихся в Домашнем архиве композитора, была также впервые издана партитура Первой симфонии по сохранившимся оркестровым голосам[3].

Необходимо также подчеркнуть огромное значение деятельности П. А. Ламма по изданию указанных неопубликованных сочинений из Домашнего архива композитора, а также фортепианного наследия и романсов. К сожалению, после кончины выдающегося текстолога (1951 г.) работа по изучению и научной подготовке к публикации произведений композитора была свернута вплоть до середи-

---

[1] Цытович Т. Э. Неопубликованные фортепианные сочинения С. В. Рахманинова. Доброхотов Б. Оперные замыслы С. В. Рахманинова. Доброхотов Б. Неопубликованные камерные ансамбли С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов: Сб. статей и материалов / под ред. Т. Э. Цытович. М.; Л.: Музгиз, 1947.

[2] Фортепианные пьесы были изданы в Полном собрании сочинений для фортепиано. Под общей ред. К. Н. Игумнова. М.; Л.: Музгиз, 1948—1951: Т. 1 / Под ред. П. А. Ламма. Юношеские произведения. 1948; Т. 3, Ч. 3. Под ред. П. А. Ламма. Симфония № 1: Соч. 13. Переложение для ф-п. в 4 руки С. В. Рахманинова. 1950; Т. 4, Ч. 1. Русская рапсодия и другие ансамбли для фортепиано. 1951; Вокальные произведения, неопубликованные автором. Под ред. П. А. Ламма. М.; Л.: Музгиз, 1947; Князь Ростислав: симфоническая поэма. Под ред. П. А. Ламма. М.; Л.: Музгиз, 1947; Юношеская симфония. Под ред. П. А. Ламма. М.: Музгиз, 1947; Скерцо: Для оркестра. Под ред. П. А. Ламма. М.; Л.: Музгиз, 1947; Два неоконченных квартета. Под ред. Б. В. Доброхотова, Г. В. Киркора. М.; Л.: Музгиз, 1947. Элегическое трио g-moll. Под ред. Б. В. Доброхотова. М.; Л.: Музгиз, 1947.

[3] Под общей ред. А. В. Гаука. М.; Л.: Музгиз, 1947.

ны 1990-х годов, когда началась подготовка к изданию Полного академического собрания сочинений С. В. Рахманинова[1].

Необходимо осознавать достаточно драматическую ситуацию, связанную с историей Домашнего архива композитора. Очевидно, он сохранился поистине чудом. Но в любом случае домочадцы, проживавшие на квартире Рахманиновых после их отъезда, действительно сделали все возможное для передачи в верные руки и спасения рукописного наследия композитора, оставленного на их попечение.

Тем не менее, судьба Домашнего архива в течение периода с 1925 по 1937 год остается неизвестной, так же как и личность М. В. Волынца, принесшего рукописи композитора в Библиотеку Московской консерватории, но при этом без автографа партитуры Первой симфонии, Этюда-картины ор. 33 № 4 a-moll и, возможно, других материалов.

В процессе последних исследований удалось также точно атрибутировать все произведения и музыкальные работы композитора, значащиеся в опубликованных каталогах как эскизы к неустановленным замыслам.

Если большинство автографов из другого, Издательского архива все же было опубликовано и тем самым творческое наследие было уже сохранено, то в случае пропажи или уничтожения Домашнего нотного архива композитора, в котором находилась значительная часть неопубликованных при жизни композитора консерваторских сочинений, а также нотных эскизов, осталась бы неизвестной и, очевидно, навсегда[2].

---

[1] Работа П. А. Ламма над подготовкой к изданию произведений С. В. Рахманинова отражена в его фондах, хранящихся ныне в РГАЛИ (ф. 2741, оп. 1, ед. хр. № 10, 24 и др.) и ГЦММК (ф. 192). Отметим здесь также две научные статьи, посвященные нотным автографам композитора: Брянцева В. Н. Рукописи первого и второго фортепианных концертов С. В. Рахманинова // Из архивов русских музыкантов. Труды ГЦММК им. М. И. Глинки. М.: Гос. муз. изд., 1962. С. 121–138; Арановский М. Г. Два этюда о творческом процессе // Процессы музыкального творчества: Сборник трудов. Вып. 130. РАМ им. Гнесиных. М., 1993. С. 56–77. (Статья посвящена эскизам ко Второму концерту для фортепиано с оркестром С. В. Рахманинова и Симфонии «Манфред» П. И. Чайковского).

[2] Два концертных проекта, разработанные и названные автором настоящей статьи: «Рахманинов известный и неизвестный» и «Годы учения Сергея Рахманинова. Становление мастера», осуществленные студентами и выпускниками Московской консерватории в концертном зале ГЦММК им. М. И. Глинки, возродили заново не издававшиеся более полувека ранние произведения композитора, в том числе из его Домашнего архива, и лишь подтвердили их непреходящую художественную ценность. Концерты состоялись, соответственно, 28 марта 2002 года и 1, 3 апреля 2003 года.

Издательский нотный архив

Другая, наиболее существенная и важная часть архива С. В. Рахманинова в ГЦММК представляет собой автографы завершенных произведений, созданных композитором в России в период с 1892 по 1917 год и находившихся до революции в русских нотных издательствах — первоначально в издательстве «А. Гутхейль»[1].

В 1915 году (28 июля) фирма «А. Гутхейль» передала свои права на издание принадлежащих ей произведений С. А. и Н. К. Кусевицким, и, таким образом, с этого времени хранителем автографов опубликованных сочинений С. В. Рахманинова стало Российское музыкальное издательство[2].

Данное собрание рукописей С. В. Рахманинова, в силу исторических обстоятельств, стало частью того гигантского по своему объему и значению в истории русской музыкальной культуры фонда нотных рукописей, которые находились в дореволюционных издательствах.

После национализации судьба Издательского нотного архива С. В. Рахманинова была целиком связана с дальнейшими перипетиями всего фонда дореволюционных издательств.

К настоящему времени отсутствуют какие-либо специальные исследования, посвященные изучению истории этого фонда. Тем не менее в последние годы был опубликован ряд трудов, в которых косвенно затрагиваются пути его миграции на протяжении XX века. По данным исследованиям можно проследить и историю Издательского нотного архива С. В. Рахманинова.

Девятнадцатого декабря 1918 года был подписан Декрет Совета Народных Комиссаров о национализации нотных, музыкальных магазинов, складов, нотопечатен и нотоиздательств и о передаче их в ведение Народного комиссариата просвещения (Наркомпроса)[3].

Согласно этому Декрету, рукописи С. В. Рахманинова, хранившиеся к тому времени в Российском музыкальном издательстве, поступили в ведение Наркомпроса, точнее, в его Музыкальный отдел.

---

[1] Подавляющее большинство произведений С. В. Рахманинова в России было издано фирмой «А. Гутхейль»: опусы 1–6, 8–12, 14, 17–34, 36. Опусы 7, 15, 16 вышли в издательстве П. Юргенсона, опусы 35, 37–39 — в Российском музыкальном издательстве. Опусы 40–45, относящиеся к зарубежному периоду творчества С. В. Рахманинова, публиковались в собственном издательстве композитора TAIR совместно с Edition Charles Foley.

[2] См.: РГАЛИ. ф. 2743 (П. А. Ламм), оп. 1, ед. хр. 337.

[3] Издательское дело в первые годы Советской власти: 1917—1922. Сб. документов и материалов. М., 1972. С. 33. См. также: Р. Масловатая. Издательство «Музыка». М.: Музыка, 1987. С. 15. В этом издании имеется факсимильное воспроизведение Декрета (с. 16).

В 1924 году автографы С. В. Рахманинова были переданы в Архивно-рукописный отдел Библиотеки Московской консерватории вместе со всем национализированным архивно-рукописным фондом музыкальных издательств.

В декабре 1940 год рукописные материалы из Архивно-рукописного отдела Библиотеки Московской консерватории были переданы в ведение Музея им. Н. Г. Рубинштейна (с середины 1940-х годов стал называться Государственный Центральный музей музыкальной культуры. Находился в здании консерватории)[1]. В 1964 году автографы были перемещены в новое здание Музея; с 1954 года стал носить имя М. И. Глинки (Москва, Георгиевский переулок, «Палаты Троекуровых»). В 1982 году автографы были перевезены в современное здание ГЦММК им. М. И. Глинки, где они находятся в настоящее время (Москва, ул. А. Фадеева) в личном фонде С. В. Рахманинова под номером 18[2].

Таким образом, начиная с 1892 года хранителями Издательского нотного архива С. В. Рахманинова последовательно становились 6 учреждений: «А. Гутхейль», Российское музыкальное издательство, Музыкальный отдел Наркомпроса, Архивно-рукописный отдел Библиотеки Московской консерватории, Музей им. Н. Г. Рубинштейна, Музей им. М. И Глинки. Кроме того, ему было суждено сменить несколько адресов в Москве.

В данной связи может вполне правомерно возникнуть вопрос о том, насколько в целостности и сохранности Издательский архив С. В. Рахманинова дошел до наших дней от момента сдачи рукописей в издательства самим С. В. Рахманиновым. Не было ли каких-либо потерь в процессе подчас весьма драматической миграции рукописей, несмотря на проведенную национализацию?

Имеющиеся лакуны — отсутствие автографов ряда произведений, опубликованных фирмой «А. Гутхейль», которые должны бы находиться в Издательском архиве — можно объяснить объективными основаниями. Так, автограф партитуры симфонической поэмы «Остров мертвых» был подарен самим С. В. Рахманиновым Музею им. Н. Г. Рубинштейна в 1915 году[3]. Можно предположить, что композитор мог отдавать в дар и другие свои автографы, отсутствующие

---

[1] Рассина Э. Б. Библиотека Московской консерватории: Научная музыкальная библиотека имени С. И. Танеева. М.: 2006. С. 40.

[2] См. об истории перемещений архивов нотных издательств в кн.: Гинзбург Т. В. Музей музыкальной культуры. – С. 27, 38, 54, 96, 120.

[3] Книга поступлений: Музей имени Н. Г. Рубинштейна при Московской консерватории. Хранится в ГЦММК.

в издательском архиве: партитуру Фантазии «Утес» ор. 7, Каприччио на цыганские темы ор. 12 и ряд других[1].

Утраченная партитура Первой симфонии, судя по приведенным выше свидетельствам, хранилась в Домашнем архиве композитора, хотя С. В. Рахманинов и заключил договор на ее издание с фирмой «А. Гутхейль»[2]. Что касается недавно обнаруженного за рубежом автографа партитуры Второй симфонии, то в нем отсутствует титульный лист, на котором, возможно, имелась авторская дарственная надпись[3].

Можно также предположить, что часть пропавших из фонда дореволюционных издательств автографов С. В. Рахманинова могла пострадать или погибнуть во время погромов, имевших место в Москве в 1915 году. Тогда пострадали и музыкальные издательства[4]. Об этом свидетельствуют несколько опаленных страниц хоровой партитуры «Всенощного бдения» (№ 8 — «Хвалите имя Господне» — не сохранился)[5].

Помимо Домашнего и Издательского нотного архивов в ГЦММК хранятся автографы С. В. Рахманинова, поступившие из других источников. К настоящему времени, в рамках исследования истории нотного архива композитора, по соответствующим архивным Книгам поступлений изучена история каждой рукописи.

Все полученные данные по истории рукописей отдельных произведений даются в соответствующих разделах Научных комментариев к каждому тому Полного академического собрания сочинений композитора.

Кроме того, ведутся дальнейшие изыскания по отысканию и атрибуции автографов С. В. Рахманинова в других личных фондах Музея[6]. Одновременно проводится экспертиза по отведению (атетезе) авторства С. В. Рахманинова от произведений, ему не принадлежащих. Так, было установлено, что набросок оперной сцены

---

[1] Данные партитуры утрачены.

[2] См.: Договоры С. Рахманинова с К. Гутхейлем. РГАЛИ. ф. 2743 (П. А. Ламм), оп. 1, ед. хр. 337. Композитор не принес автограф партитуры Первой симфонии в издательство «А. Гутхейль» для ее публикации (по заключенному Договору) после ее первого, ставшего катастрофическим, исполнения.

[3] См. об этой находке: Lost Manuscript of Rachmaninoff's Second Symphony Resurfaces. By George Loomis. Moscow Times [via AP Information Sources]. 11 November, 2004.

[4] См.: Оссовский А. В. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 376.

[5] ГЦММК, ф. 18, ед. хр. 68.

[6] Так, недавно обнаруженная Сюита d-moll С. В. Рахманинова в фонде А. И. Зилоти свидетельствует о перспективности дальнейших исследований личных фондов ГЦММК в указанном направлении.

из «Эсмеральды» принадлежит не С. В. Рахманинову, как это считалось до последнего времени, а его однокурснику по консерватории Л. Э. Конюсу[1].

Архив С.В. Рахманинова в Библиотеке Конгресса США

Остановимся, наконец, на истории формирования нотного архива в Библиотеке Конгресса. В нашем распоряжении имеется статья Е. М. Сомова, бывшего секретаря С. В. Рахманинова, в которой обстоятельно рассказывается об истории формирования данного нотного собрания. Статья была опубликована в газете «Новое русское слово» в 1952 году в связи с торжественным открытием фонда С. В. Рахманинова в указанном архивохранилище[2]. Приведем ее здесь полностью, снабдив необходимыми подстрочными комментариями.

Сомов Е. И.
Открытие архива С. В. Рахманинова в Библиотеке Конгресса

«Скончавшийся девять лет назад Сергей Рахманинов оставил после себя значительное и ценное музыкальное и эпистолярное наследство, состоящее из собственноручных музыкальных рукописей и переписки с друзьями, музыкантами, деятелями искусства и с рядом выдающихся русских людей. Значительная часть этого архивного материала осталась в России и хранится в Московской консерватории[3]. Все же, что относится к периоду последних двадцати пяти лет жизни композитора, находилось или в его личных бумагах, или же у его многочисленных корреспондентов.

Благодаря настойчивости и энергии близкой родственницы Рахманинова, д-ра С. А. Сатиной, за эти девять лет удалось собрать и вчерне классифицировать весь музыкальный материал последнего периода и значительную часть писем Рахманинова, находившихся в частных руках[4].

Узнав о существовании этого архива, заведующий музыкальным отделом Библиотеки Конгресса доктор Спивак и его помощник, доктор Вотерс предложили Н. А. Рахманиновой, вдове композитора, предоставить место архиву среди богатой коллекции musicalica, хранящейся в Библиотеке Конгресса. Н. А. Рахманинова и обе ее дочери —

---

[1] Пользуюсь случаем выразить искреннюю признательность научным сотрудникам ГЦММК им. М. И. Глинки Н. Э. Грязновой, С. Мартыновой и А. А. Наумову за содействие в получении архивных материалов.

[2] Сомов Е. И. Открытие архива С. В. Рахманинова в Библиотеке Конгресса // Новое русское слово. 1952, четв., 10 апреля.

[3] К этому времени русский архив С. В. Рахманинова хранился в Государственном Центральном музее музыкальной культуры.

[4] Подлинные масштабы деятельности С. А. Сатиной и значение ее огромной роли в собирании на протяжении всей жизни композитора материалов его биографии и творчества, сохранении и передачи их в крупные архивные учреждения, очевидно, еще только предстоит осознать и исследовать.

И. С. Волконская и Т. С. Конюс — прямые наследницы композитора, — решили, что более достойного и верного места хранения не может быть, и передали весь материал Библиотеке Конгресса[1].

Разборка архива специалистами Библиотеки Конгресса уже начата, и часть его подготовлена для обозрения. Первый показ состоялся 3 апреля этого года, почти совпав с днем рождения композитора (2 апреля[2]) в фойе и прилегающих коридорах известного зала „Кулидж Аудиториум“, находящегося в самом здании Библиотеки. В связи с этим событием администрация Библиотеки пригласила знаменитый „Будапештский струнный квартет“ в составе Иосифа Ройзмана и Жака Городецкого (скрипки), Бориса Кройта (альт) и Миши Шнейдера (виолончель), а также пианиста Артура Болсам, которыми и была исполнена музыкальная программа, составленная исключительно из произведений Рахманинова.

Исполнены были следующие вещи: два юношеских неоконченных квартета, найденные среди рукописей уже после смерти композитора[3], его известная Соната для виолончели и фортепиано[4] и знаменитое „Элегическое трио“, написанное на смерть П. И. Чайковского. Та же программа была повторена и на следующий день и опять при переполненном зале. Нечего говорить о том, что исполнение было выше всяких похвал (кстати сказать, артисты пользовались струнными инструментами Страдивариуса из коллекции Библиотеки Конгресса и имели огромный успех у публики).

Перед концертом, во время антракта и по окончании программы публика с интересом рассматривала выставленную в десятке витрин и развешенную на щитах вдоль стен часть Рахманиновского архива. Тут можно было ознакомиться с „музыкальным почерком“ композитора, этюдами, набросками и с его характерным „бисерным“ почерком по его собственноручным письмам.

Пока выставлена лишь малая часть архива, но и в том, что выставлено, можно найти некоторые объяснения того, как творил композитор. В этом отношении интересна переписка С. В. Рахманинова с покойным М. М. Фокиным в связи с задуманной последним постановкой балета на музыку рахманиновской „Рапсодии на тему Паганини“, или, например, разъяснения, данные Рахманиновым итальянскому композитору Респиги относительно своих трех „этюдов-картинок“, которые Респиги взялся оркестровать[5].

---

[1] Трудно переоценить достойную подражания профессиональную оперативность, которую проявило руководство Библиотеки Конгресса по организации передачи архива С. В. Рахманинова в ее фонды.

[2] С. В. Рахманинов родился 1 апреля по новому стилю.

[3] Два неоконченных квартета, автографы которых находились в обнаруженном к тому времени Домашнем нотном архиве С. В. Рахманинова и хранившиеся к тому времени в ГЦММК, были опубликованы под ред. Б. В. Доброхотова и Г. В. Киркора. М.; Л.: Музгиз, 1947. Квартеты были исполнены по указанному изданию.

[4] Авторское название в автографе и прижизненном издании: Соната для фортепиано и виолончели.

[5] Точнее: «Пяти Этюдов-картин».

Среди экспонатов-писем особенное внимание публики привлекали письма Федора Шаляпина, его двух сыновей с забавными карикатурами Бориса Шаляпина на себя и на своего брата вместо подписей, письмо Иосифа Гофмана, Леопольда Стоковского, Осипа Габриловича, Сергея Кусевицкого и ряда других музыкальных знаменитостей.

Тут же публика могла видеть почетный диплом Доктора музыки, присужденный Рахманинову университетом Небраски, золотую медаль, поднесенную ему Филармоническим обществом Нью-Йорка.

Из материала иконографического интереса обращают внимание фотографии композитора с самого юного возраста вплоть до снимка, сделанного в год его смерти; фотографии консерваторских товарищей Рахманинова: Скрябина, Конюса, Метнера, Сахновского, фотографии родителей и предков, а также снимки трех владений самого Сергея Васильевича: помещичий дом в деревне „Ивановка“ Тамбовской губ., вилла „Сенар“ на берегу Люцернского озера и домик в Беверли Хиллс в Калифорнии, где он и скончался.

Среди ранних фотографий обращает внимание любительский снимок, сделанный за одним из неожиданных занятий Рахманинова — рыбной ловлей на берегу степной речки, а из позднейших — „snap-photo“ Рахманинова с Тосканини, с Шаляпиным, с Метнером... Те, кто имел возможность видеть и слышать Рахманинова, играющего с симфоническими оркестрами, вряд ли может смотреть без волнения на ряд моментальных снимков, сделанных одним из оркестровых музыкантов и зафиксировавшим Рахманинова „в движении“ — во время его игры с оркестром.

В первой витрине, предложенной обозрению публики, помещен прекрасный портрет жертвовательницы этого архива, Н. А. Рахманиновой, пережившей своего мужа на восемь лет.

К сожалению, приходится подчеркнуть, что за исключением членов семьи и небольшой группы ближайших друзей, вряд ли было больше десятка русских людей из числа тех тысяч, что живут в Вашингтоне, пожелавших прийти на концерт, организованный столь высоким учреждением как Библиотека Конгресса Соединенных Штатов в ознаменование памяти большого русского композитора и артиста».

Источниковедческие проблемы изучения творческого наследия С. В. Рахманинова

Проведенная в последнее время и кратко здесь представленная исследовательская работа по изучению истории нотного архива С. В. Рахманинова, безусловно, проясняет картину самого творческого процесса композитора. Результаты этой работы учтены при научной подготовке к изданию томов текущего Полного академического собрания сочинений С. В. Рахманинова.

Помимо основного корпуса, насчитывающего в Проекте 50 томов (12 серий), а также литературного наследия композитора (письма, воспоминания, интервью), в рамках научной подготовки издания разработано источниковедческое Приложение, в котором систематизированы творческие и биографические материалы. Данное Приложение включает в себя следующие разделы:

Летопись жизни и творчества Рахманинова.

Тематический указатель произведений.

Каталог нотных рукописей.

Каталог нотных изданий.

Библиография на русском и иностранных языках.

Дискография[1].

Указатель концертных программ С. В. Рахманинова[2].

Иконография.

Собрание рецензий[3].

Каталог музейных раритетов.

Собрание юридических документов (Diplomatica)[4] и целый ряд других справочных материалов.

---

[1] Отсутствует полная Дискография произведений С.В. Рахманинова в записи других музыкантов-исполнителей.

[2] Опубликованный указатель «Концертные сезоны С. В. Рахманинова» нуждается в серьезном расширении и уточнениях на основе нового изучения материалов, находящихся в ГЦММК и Библиотеке Конгресса США. См.: Литературное наследие: в 3 т. ГЦММК им. М. И. Глинки; сост. ред., авт. вступ. ст. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1978—1980. Т. 3. М., 1980. С. 439–467.

[3] В ГЦММК им. М. И. Глинки и Библиотеке Конгресса имеется огромное собрание рецензий на концертные выступления и издания произведений С. В. Рахманинова, начиная с первых шагов его творчества, на разных языках. Это фонд рецензий практически не разработан и не опубликован, за исключением выдержек из отдельных рецензий, приводимых в научных трудах и монографиях о композиторе.

[4] В частности, в Библиотеке Конгресса сохранились документы, свидетельствующие о действительно огромной помощи, которую композитор оказывал своим соотечественникам после выезда за рубеж. На это обратил внимание автора

Тематический указатель произведений С. В. Рахманинова и Каталог рукописей в настоящее время находятся в научной разработке. Опубликованные ныне нотография и библиография[1] нуждаются в дополнении и уточнениях, хотя данный указатель и сыграл свою важную роль в современном рахманиноведении.

Исследования последних лет красноречиво свидетельствуют о плодотворности дальнейших архивных изысканий нарративных документов жизни и творчества С. В. Рахманинова.

Однако в настоящее время в высшей степени актуальным продолжает оставаться изучение истории именно нотного архива композитора. Помимо собственно исторического значения, данные исследования являются практически единственным условием для результативного отыскания утраченных нотных автографов. Одновременно, как показывает опыт подобных исследований, профессиональные изыскания в области источниковедческой эвристики отводят от каких-либо «легенд» подлинную историю нотного рукописного наследия композитора, а подобного рода домыслов к настоящему времени накопилось немало.

Известно, что в процессе подготовки к изданию С. Рахманинов изъял три этюда — № 3 c-moll, № 4 a-moll, № 5 d-moll. Уже после кончины композитора в его архиве были обнаружены авторские рукописи Этюдов-картин № 3 и 5, которые в 1948 году были опубликованы П. А. Ламмом. Однако до последнего времени как в печатных изданиях, так и в концертных исполнениях явно ощущался пробел — отсутствие утраченного Этюда-картины № 4 a-moll в редакции 1911 года, что составляло сложную проблему как в нумерации оказавшегося неполным фортепианного цикла, так и в осмыслении его общей художественной концепции и драматургии. В процессе научно-текстологической подготовки к изданию Этюдов-картин в рамках выходящего ныне Полного академического собрания сочинений С. В. Рахманинова этот пробел был устранен, и опус 33 опубликован в двух полных, состоящих из девяти номеров редакциях.

И все же наиболее фундаментальные проблемы современного рахманиноведения связаны так или иначе именно с архивно-текстологическими исследованиями. Неизвестные, утраченные и вновь обнаруженные редакции сочинений выдающихся композиторов-классиков неизменно вызывают исследовательский интерес со стороны исполнителей, музыковедов и профессиональных

настоящей статьи В. М. Тропп, имевший возможность одним из первых познакомиться с данным архивным собранием.

[1] См.: Соболева А.А. Сергей Васильевич Рахманинов. Биобиблиографический указатель. Тамбов: ТГИК, 1993.

слушателей. Не стали в этом смысле исключением и опубликованные тома выходящего ныне Собрания сочинений С. В. Рахманинова.

Что же касается самой музыкальной практики, то исполнители обычно не спешат включать вновь опубликованные первые редакции в свой концертный репертуар. Причиной тому нередко становится нежелание переучивать уже освоенные и обыгранные известные версии, что, в общем, можно понять, учитывая, что порой легче выучить новое произведение, нежели осваивать заново непривычные варианты. Однако чаще всего нежелание играть первые редакции обусловлено весьма стойкой и предвзятой установкой во взгляде на них как на некоторые предварительные, не доведенные до художественного совершенства эскизы, достойные лишь исследовательского интереса, но никак не концертного исполнения.

В текстологии классической художественной литературы такие понятия как «основной» или «канонический» текст, «последняя авторская воля» давно подвергнуты аргументированной критике. К сожалению, в музыкально-исполнительской практике, да и в самой музыкальной науке указанные понятия до настоящего времени выступают как заранее установленные критерии в оценке тех или иных ранних версий.

Традиция в отыскании и изучении эпистолярного наследия, воспоминаний, юридических документов жизни и творчества С. В. Рахманинова практически не прерывалась и посильно продолжается со времени подвижнической деятельности З. А. Апетян, которая в тесном научном содружестве с С. А. Сатиной подготовила к изданию огромный фонд эпистолярного наследия композитора и воспоминаний о нем.

К сожалению, этого нельзя признать в отношении собственно самих нотных текстов и нотного рукописного наследия С. В. Рахманинова. Традиции, заложенные П. А. Ламмом и другими текстологами в конце 1940-х годов, оказались прерванными и не возобновлялись на протяжении последующих десятилетий.

Возрождение этих традиций, но уже на уровне археографии и текстологии сегодняшнего дня представляется в высшей степени актуальным в рамках современного рахманиноведения.

НЕИЗВЕСТНЫЕ НОТНЫЕ АВТОГРАФЫ С. В. РАХМАНИНОВА[1]

Творческий архив С. В. Рахманинова сосредоточен, в основном, в двух крупных архивохранилищах: Государственном Центральном музее музыкальной культуры (ГЦММК) им М. И. Глинки (Москва) и Библиотеке Конгресса США (Вашингтон). Такое распределение материалов было обусловлено биографическими обстоятельствами, поскольку жизнь композитора была резко поделена на два периода — русский и зарубежный.

Рукописи С. В. Рахманинова, находящиеся в ГЦММК им. М. И. Глинки, собраны в личном фонде композитора (№ 18), который был впервые представлен в каталоге «Автографы С. В. Рахманинова», выпущенном Музеем в 1955 году[2]. Что касается фонда, хранящегося в Библиотеке Конгресса, то он отражен в указателе «Сочинения С. Рахманинова», составленном Р. Трелфоллом и Дж. Норрисом[3]. Помимо рукописей, находящихся в ГЦММК и в Библиотеке Конгресса, в нем также указаны автографы, хранящиеся в Британской библиотеке (Лондон), Российской национальной библиотеке (Санкт-Петербург) и других государственных и частных собраниях. Нотные рукописи композитора из Библиотеки Конгресса США также перечислены в монографиях Д. Каннаты[4].

---

[1] Опубликовано: Антипов В. И. Неизвестные нотные автографы С. В. Рахманинова // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тез. V междунар. науч.-практ. конф., 29 января 2010 г. / Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. Тамбов, 2009. С. 30–34.

[2] Автографы С. В. Рахманинова в фондах Государственного Центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Каталог-справочник /сост. Е. Бортникова. М.: ГЦММК, 1955. 2-е изд., доп. / сост. Е. Е. Бортникова, Ф. А. Красинская, М. Г. Рыцарева. Ред. М. Г. Рыцарева. М.: Сов. композитор, 1980.

[3] Threlfall R. and Norris G. A Catalogue of the Compositions of S. Rachmaninoff. London: Scholar Press, 1982.

[4] Cannata D. B. Rachmaninoff's changing view of symphonic structure. New York. 1993; Его же: Rachmaninoff and the Simphony. Innsbruck; Wien, 1999.

В связи с началом работы над Полным академическим собранием сочинений С. В. Рахманинова (РМИ) творческий архив композитора был тщательно и исчерпывающе исследован заново. Вновь проведенная архивная работа стала основой для выпуска первых томов Собрания сочинений.

Кроме того, ряд новых открытий и значительных уточнений в отношении нотных автографов композитора отражен в отдельных публикациях автора настоящей статьи[1].

В процессе недавних исследований были вновь обнаружены неизвестные ранее произведения и музыкальные работы С. В. Рахманинова:

---

[1] См.: С. В. Рахманинов. Полное академическое собрание сочинений. – Русское Музыкальное Издательство (РМИ). Автор научной разработки – В. И. Антипов. Издательские принципы – Д. А. Дмитриев:

Т. 17: 24 прелюдии. Прелюдия ор. 3 № 2; 10 прелюдий ор. 23, 13 прелюдий ор. 32. – М.: РМИ, 2007;

Т. 18: Этюды-картины: ор. 33 (1-я и 2-я редакции), ор. 39. – М.: РМИ, 2007 / Подготовка текстов, вступительные статьи и научные комментарии указанных изданий В. Антипова. См. также отдельные публикации: Антипов В. И. РМИ представило Проект Полного собрания сочинений С. Рахманинова на международной конференции в Майнце // Музыкальное обозрение. 1998, № 1, январь; Полное собрание сочинений С. В. Рахманинова // Фортепиано. 1998, № 2. С. 21–22; «Обнаружена считавшаяся утраченной Сюита ре-минор Сергея Рахманинова» // Музейный листок. № 27–28 (январь, 2002). С. 4–5 (Приложение к Российской музыкальной газете. 2002, № 1); О двух консерваторских сочинениях Рахманинова // «Новое о Рахманинове». М., ГЦММК им. М. И. Глинки, 2006. С. 135–146; Проблемы современного рахманиноведения // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Тезисы II международной научно-практической конференции. 27 января 2006. Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 5–8; Годы учения Сергея Рахманинова. Становление мастера // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тезисы IV международной научно-практической конференции, 25 января 2008 г. / Тамбовский гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. Тамбов, 2008. Ч. I. С. 3–11; К истории нотного архива С. В. Рахманинова // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: Материалы международных конференций. Вып. 4 / Научные труды Московской консерватории им. П. И. Чайковского. Научная музыкальная библиотека им. С. И. Танеева. М., 2008. С. 96–112; Творчество С. В. Рахманинова в 1890-е годы: Становление Художника // Рахманинов — национальная память России. Материалы IV междунар. науч.-практич. конф., 26–28 мая 2008 г. Тамбов: Музей-усадьба «Ивановка», ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2008. С. 46–58; Творчество С. В. Рахманинова в 1901—1910-е годы. Становление Личности // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тез. V междунар. науч.-практич. конф., 25 января 2009 г. / Тамбовский гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. Тамбов, 2009. С. 20–43.

Canon для хора a cappella[1].

Фуга d-moll для фортепиано, ранее известная лишь по кратким фрагментам[2].

Канон G-dur. Двухголосный.

Фуга D-dur. Четырехголосная.

Фуга C-dur. Трехголосная[3].

Сюита d-moll для оркестра.

Декабрь 1890 — 6 января 1891 года[4].

Камаринская. Весна 1889 года. Эскиз. Очевидно, представляет собой задание на гармонизацию народной песни[5].

Л. Бетховен. Трио из Сонаты № 4 ор. 7, III часть. Оркестровка для деревянных духовых С. В. Рахманинова[6].

Из находок последних лет назовем также автограф Итальянской польки[7]. Атрибуция почерка и принадлежность записи руке С. Рахманинова установлена автором настоящей статьи в процессе работы над указанным архивом А. И. Зилоти в 2001 году[8]. Из других архивных материалов назовем печатное издание кантаты «Весна» (М.: А. Гутхейль, 1902), ныне хранящееся в Библиотеке Санкт-Петербургской филармонии. В данном печатном издании содержится ряд рукописных вставок, представляющих переинструментовку

---

[1] Относится ко времени прохождения С. В. Рахманиновым курса контрапункта в классе С. И. Танеева (1889/1890 учебный год). Автограф хранится в ГЦММК, ф. 18, № 70, в одной единице хранения с хором «Deus Meus». Сохранились неизвестные ранее рукописи С. В. Рахманинова, содержащие контрапунктические упражнения: ГЦММК, ф. 18, № 118. Canon и контрапунктические упражнения не опубликованы.

[2] См. первое издание: Рахманинов С. В. Фуга d-moll. Для фортепиано (1891). Подготовка текстов и комментарии В. Антипова. М.: РМИ, 2002.

[3] Указанные неопубликованные полифонические произведения хранятся в ГЦММК, ф. 18, ед. хр. 118. Относятся ко времени прохождения С. В. Рахманиновым курса канона и фуги в классе А. С. Аренского (1890/1891 учебный год).

[4] См. первое издание: Рахманинов С. В. Сюита d-moll для оркестра (1891): Редакция для фортепиано. М.: РМИ, 2007. Подготовка текстов, вступительные статьи и научные комментарии В. Антипова.

[5] Автограф хранится в ГЦММК, ф. 18, № 74. Не издано.

[6] Относится ко времени прохождения курса инструментовки в классе А. С. Аренского (1889/1890 учебный год). ГЦММК, ф. 18, ед. хр. 57.

[7] Научно-исследовательский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Кабинет рукописей, ф. 17, А. И. Зилоти, № 176.

[8] Сведения о данном автографе впервые были приведены в статье: Антипов В. И. Творчество С. В. Рахманинова в 1901—1910-е годы. Становление Личности. // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тез. V междунар. науч.-практ. конф. 25 января 2009 г. / Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. Тамбов, 2009. С. 40.

отдельных незначительных по объему фрагментов. Данные рукописные поправки, безусловно, были внесены рукой А. И. Зилоти, — под его управлением по данному печатному изданию кантата «Весна» была исполнена в Санкт-Петербурге 8 января 1905 года (солист Ф. И. Шаляпин). И хотя небольшие по объему рукописные вставки в тексте печатного издания кантаты «Весна» не являются авторскими, а были, бесспорно, внесены рукой А. И. Зилоти по его собственной исполнительской инициативе, они представляют исторический интерес как отражение судьбы произведений С. В. Рахманинова в интерпретации других музыкантов.

Перечисленные произведения и обработки не исчерпывают всего объема вновь обнаруженных автографов в ходе подготовки к изданию Полного академического собрания сочинений С. В. Рахманинова. Так, практически все рукописи композитора содержат значительный слой исправленных фрагментов, представляющих собой неизвестные ранее первые редакции и варианты сочинений. После их текстологической расшифровки и издания представление об общем объеме художественного наследия композитора должно быть существенно изменено. Несмотря на проведенные масштабные источниковедческие исследования и их первые результаты, поиски в нотном архиве С. В. Рахманинова продолжаются и, возможно, порадуют нас новыми архивными открытиями.

О ДВУХ НЕИЗВЕСТНЫХ СОЧИНЕНИЯХ РАХМАНИНОВА. СЮИТА D-MOLL И ФУГА D-MOLL. 1891[1]

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[2]. В настоящее время они подготовлены к изданию в основной серии вместе с другими консерваторскими произведениями композитора для фортепиано[3]. Материал вступительных разделов указанных изданий, а также сообщение об обнаружении Сюиты d-moll[4] 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

---

[1] Опубликовано (в первом варианте): Антипов В. И. О двух консерваторских сочинениях Рахманинова // «Новое о Рахманинове». М., ГЦММК им. М. И. Глинки, 2006. С. 135–146.

[2] Рахманинов С. В. Сюита d-moll. Первое издание. М.: РМИ, 2002. Рахманинов С. В. Фуга d-moll. Первое издание. М.: РМИ, 2002.

[3] Рахманинов С. В. Полное академическое собрание сочинений. Серия V. Произведения для фортепиано. Том 16.2. Пьесы. М.: РМИ, 2010.

[4] Антипов В. И. Обнаружена считавшаяся утраченной Сюита ре-минор Сергея Рахманинова // Российская музыкальная газета: Музейный листок. 2002. № 27–28. Январь.

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 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 все поверю»[1]. В примечаниях к указанному изданию не содержится дополнительных сведений по Сюите Рахманинова, как не было добавлено

[1] Молодые годы Сергея Васильевича Рахманинова: Письма. Воспоминания. Под ред. М. Богданова-Березовского. Л.; М.: Музгиз, 1949. С. 53, 54, 170.

новых данных в научных комментариях к первому изданию эпистолярного наследия композитора[1].

Важное свидетельство в пользу существования Сюиты в письменно 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»[2].

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. Трелфолла 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[3].

Дальнейшая судьба утраченной рукописи прослеживается в статье Н. Н. Синьковской[4]. 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.

---

[1] С. В. Рахманинов. Письма. Ред., вступ. ст. и коммент. З. А. Апетян. М.: Музиздат, 1955. С. 36, 37.

[2] 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.

[3] 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; Threlfall R. and Norris G. A Catalogue of the Compositions of S. Rachmaninoff. – London: Scholar Press, 1982. P. 163.

[4] Синьковская Н. Н. Начало одной творческой дружбы // Советская музыка. 1978, № 5. С. 97–100.

Безусловно, Сюита вначале была показана начинающим композитором своему непосредственному консерваторскому преподавателю — профессору А. С. Аренскому (в 1890/1891 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 неатрибутированная 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 ор. 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[1]). *Lento,* образец скорбной лирики Рахманинова, вызывает в памяти написанный в той же тональности Музыкальный момент h-moll ор. 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[2]. Одновременно в *Menuetto* нетрудно заметить

---

[1] Аренский А. С. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. М., 1893–1894.

[2] См.: Бобылев Л. Б. История и принципы композиторского образования в первых русских консерваториях (1862—1917). М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1992.

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 — 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-гармоническое 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 устойчивых интонационно-тематических клише, сложившихся 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 ор. 56.

Не случайно позднее образный строй второй темы побочной партии из первой части Сюиты повторился в побочной партии Первой, *фаустовой* сонаты Рахманинова для фортепиано ор. 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 высокочтимого 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 ор. 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, 1891/1892 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[1].

Издание 1949 года было основано на тексте автографа, хранящегося в Государственном Центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки[2]. 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»[3].

---

[1] Рахманинов С. В. Две пьесы. Для фортепиано. Под ред. Г. Киркора. М., Л.: Государственное музыкальное издательство, 1949.

[2] ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 18, ед. хр. 105.

[3] Рахманинов С. В. Полное собрание сочинений для фортепиано. Т. 3, 1950.

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[1]. 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»[2]. Сравнительно недавно в том же объеме, что и предыдущие публикации, пьеса вышла в издательстве Сикорского в редакции Дэвида Каннаты[3]. 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 «Piece (Canon) for piano solo»[4]. В музыковедческой литературе Фуга d-moll по указанным нотным изданиям практически также не получила научного освещения и оценки. Одним из исключений стала монография Б. Мартина, в которой упоминается Фуга d-moll, приводится нотный пример и, в частности, отмечается сходство темы с шопеновскими прообразами[5].

Фуга d-moll была написана в рамках курса Канона и фуги, который Рахманинов проходил в классе профессора А. С. Аренского в 1890/1891 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-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.

---

[1] Аренский А. С. Фугетта. Для фортепиано. М.: П. Юргенсон, [1896].

[2] 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.

[3] Rachmaninoff S. Klaiverstuck //Rachmaninoff. Fruhe Klavierwerke /Autorisierte Erstausgabe David Batler Cannata. – Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski. 1992.

[4] Threlfall R. and Norris G. A Catalogue of the Compositions of S. Rachmaninoff. L.: Scolar Press, 1982. P. 149.

[5] Martyn B. Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor. L.: Scolar Press, 1990. P. 47–48.

Перечисленные полифонические произведения, хранящиеся ныне в ГЦММК им. М. И. Глинки[1], 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[2].

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»[3]. Есть также дата, проставленная композитором в автографе «Русской рапсодии»: 12–14 января 1891[4].

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»[5]. В примечаниях к приведенному фрагменту письма фуга, о которой пишет композитор, соотнесена с Фугой d-moll[6].

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. С. 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, записанные Оскаром фон Риземаном»[7].

---

[1] ГЦММК. Ф. 18, ед. хр. 118.

[2] ГЦММК. Ф. 18, ед. хр. 108.

[3] Рахманинов С. Литературное наследие. В 3 томах /Под. Ред. З.А. Апетян. Т. 1. М.: Сов. Композитор, 1978. С. 163.

[4] ГЦММК. Ф. 18, ед. хр. 108.

[5] Письмо к Н. Д. Скалон от 9 или 10 октября 1890 года. См.: С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 154.

[6] Там же. С. 501.

[7] Rachmaninoff's Recollections, told to Oskar von Riesemann. London.: George Allen & Unwin Ltd, 1934. p. 254-255.

Из всех перечисленных учебных работ опубликован только канон e-moll[1]. Среди полифонических произведений С. Рахманинова известна также Фугетта F-dur, сочиненная спустя несколько лет после окончания консерватории, в 1899 году[2].

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…»[3].

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

---

[1] Полифонические пьесы русских композиторов. Под. Ред. П. Лукьянченко. Вып. 3. М.: Музыка, 1983.

[2] Полифонические пьесы русских композиторов. Под. ред. П. Лукьянченко. Вып. 2. М.: Музыка, 1980.

[3] Rachmaninoff's Recollections, told to Oskar von Riesemann. P. 67.

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» ор. 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 (тт. 66–69) была переработана в каноническую секвенцию-отыгрыш к главной теме Музыкального момента (тт. 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»[1].

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,

---

[1] 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.

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»[1].

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] Энгель Ю. Танеев. Рахманинов. Скрябин / Русские ведомости. 1910, 30 ноября.

О ТОМЕ 16.2 ПОЛНОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ С. В. РАХМАНИНОВА

Русское Музыкальное Издательство (РМИ, Москва) выпустило в свет очередной том Полного академического собрания сочинений С. В. Рахманинова[1]. Том 16.2 включает в себя шедевры мировой фортепианной классики: Morceaux de fantaisie op. 3, Morceaux de salon, op. 10, Six Moments Musicaux op. 16, сочиненные великим русским композитором в 1890-е годы, в пору расцвета его творческого пути.

Издание основано на тщательном и исчерпывающем на сегодняшний день научно-текстологическом и источниковедческом исследовании абсолютно всей совокупности источников текстов указанных произведений. В первую очередь были изучены автографы пьес ор. 3, ор. 10, ор. 16, хранящиеся ныне в Музее им. М. И. Глинки (Москва) и Library of Congress (Washington DC). Была скрупулезно проведена сверка текстов автографов с прижизненными, прокорректированными самим композитором и авторизованными первыми изданиями произведений, вошедших в настоящий том.

Также изучен опыт всей совокупности нотных печатных публикаций, осуществленных в России, США, Великобритании. В процессе изучения печатных изданий пьес ор. 3, 10 и 16 было обнаружено значительное количество опечаток, ошибок, неверного текстологического прочтения и самого понимания отдельных фрагментов текстов нотных автографов композитора. Все эти ошибки и неверные прочтения были исправлены при подготовке к изданию пьес в томе настоящего издания RCW.

Например, в репризе Элегии / Elégie op. 3 № 1 (т. 90) во всех первоисточниках (автографе, авторизованном прижизненном издании, авторском исполнении) значится нота *ges*^{2}. Однако в ряде печатных изданий проставлена нота *g*^{2} (соль бекар), что, безусловно, является ошибкой, вызванной стремлением редакторов «поправить» сложную в гармоническом отношении полимелодическую фактуру авторского текста.

---

[1] Полное академическое собрание сочинений С. В. Рахманинова. Том 16.2, серия V (RCW V/16.2) / Подг. текста и комм. — В. Антипов. Москва: РМИ.

В автографе Музыкального момента/Moment musical № 6 Maestoso C-dur (т. 50) однозначно проставлен знак диеза перед нотой f^2. В прижизненном издании знак диеза был прочтен и напечатан как бекар, что серьезно нарушило гармоническую ткань данного фрагмента. Однако все последующие публикации основываются именно на явно ошибочной версии первого издания.

Значительное количество неясных и, на первый взгляд, не до конца понятных фрагментов нотации в авторских рукописях потребовал для их объяснения и аутентичного издания в рамках настоящего тома неординарного и более глубокого подхода в самом взгляде и трактовке авторских нотных текстов С. В. Рахманинова.

Так, было установлено, что все пьесы ор. 3, 10, 16 имеют двойственный исполнительский состав. Помимо собственно фортепианного изложения, они предполагают также различные камерно-инструментальные версии для их исполнения:

Morceaux de fantaisie op. 3.

1. *Элегия / Elégie* — трио для скрипки, виолончели и фортепиано / Trio. Violino, Violoncello e Piano.
2. *Прелюдия / Prélude* — для двух фортепиано в 4 руки / 2 piano 4 mani.
3. *Мелодия / Mélodie* — трио для скрипки, виолончели и фортепиано / Violino, Violoncello e Piano.
4. *Полишинель / Polichinelle* — для двух фортепиано в 4 руки / 2 piano 4 mani.
5. *Серенада / Sérénade* — для виолончели и фортепиано / Violoncello e Piano.

Morceaux de salon op. 10.

1. *Ноктюрн / Nocturne* — Violino, Violoncello e Piano.
2. *Вальс / Valse* — Violino e Piano.
3. *Баркарола / Barcarolle* — Violoncello e Piano.
4. *Мелодия / Mélodie* — Violoncello e Piano.
5. *Юмореска / Humoresque* — Violino, Violoncello e Piano.
6. *Романс / Romance* — String Quintet (String Orchestra).
7. *Мазурка / Mazurka* — Violino e Piano.

Six Moments Musicaux op. 16.

1. *Andantino*, b-moll — Violino e Piano; 2 Piano 4 mani.
2. *Allegretto*, es-moll — 2 Piano 4 mani.
3. *Andante cantabile*, h-moll — Violino, Violoncello e Piano; 2 Piano 4 mani.

4. *Presto*, e-moll — 2 Piano 4 mani.
5. *Adagio sostenuto*, Des-dur — Violino, Violoncello e Piano; 2 Piano 4 mani.
6. *Maestoso*, C-dur — 2 Piano 4 mani.

В развернутом Предисловии к настоящему тому дано подробное и научно-аргументированное объяснение подобным двойственным исполнительским составам пьес ор. 3, 10 и 16. В частности, приведены конкретные факты из творческой биографии самого композитора, вынужденного порой излагать в автографах и издавать свои произведения, задуманные первоначально как камерно-инструментальные пьесы, все же именно для исполнения их на фортепиано.

Целый ряд особенностей самого нотного письма, касающихся музыкальной фактуры, местоположения знаков артикуляции могут быть объяснены исключительно только изначальным камерно-инструментальным замыслом этих пьес.

Так, чрезвычайно широкий диапазон фигураций Элегии / Elégie ор. 3 № 1 вызван переложением для одной левой руки первоначальной версии, предполагающей исполнение партии аккомпанемента двумя руками, в то время как саму главную тему должна исполнять скрипка.

В Мелодии / Mélodie ор. 3 № 3 первоначально аккордовый аккомпанемент подразумевал исполнение его струнной группой исполнительским приемом, называемым *portato* (исполнение без изменения направления смычка). Выявление данного приема позволило принять единственно правильное решение в отношении артикуляционного обозначения записи вступительных и последующих аккомпанирующих аккордов в данной пьесе.

Целый ряд новых вариантов нотного текста в автографах композитора был вызван именно приноравливанием фактуры первоначальных камерно-инструментальных версий для исполнения на фортепиано. Например, в Ноктюрне / Nocturne ор. 10 № 1 первая нота e^1 была исправлена композитором на ноту e^2 исключительно для более рельефного звучания начала пьесы в исполнении для фортепиано.

Только первоначальным исполнительским замыслом можно объяснить фрагменты текстов произведений, которые являются не вполне удобными для исполнения с точки зрения фортепианной техники (например, Мелодия / Mélodie ор. 10 № 4, в которой сама главная тема помещена в средние голоса аккордового аккомпанемента, что создает несколько искусственные трудности для ее рельефного исполнения). Целый ряд произведений и их отдельных фрагментов

выглядит почти на грани возможности их исполнения в заданном темпе на фортепиано (например, кода в Мазурке / Mazurka op. 10 № 7), в то время как в первоначальных камерно-инструментальных версиях пьесы звучат в высшей степени органично с точки зрения исполнительской техники.

В отношении пьес op. 3 и op. 16 композитор все же предпринял ряд шагов в отношении их более-менее удобного исполнения для фортепиано, и до настоящего времени они воспринимались именно в таком их исполнительском качестве.

Что же касается пьес op. 10, то они практически не были хоть как-то приноровлены к исполнению на фортепиано и были изданы в виде некоего дирекциона, в котором отдельные фактурные исполнительские партии (скрипки, виолончели и фортепиано) были механически объединены композитором на двух фортепианных нотоносцах. Возникшая несколько искусственная с точки зрения исполнительского состава версия, зачастую не вполне удобная для исполнения, во много определила и саму дальнейшую судьбу пьес op. 10. Из всего цикла в исполнительской практике утвердились лишь Баркарола / Barcarolle № 3 и Юмореска / Humoresque № 5, хотя остальные пять пьес не уступают им в отношении художественного совершенства.

Научные аутентичные реконструкции пьес op. 3 и op. 16 будут обоснованно представлены в соответствующих томах RCW.

Что касается пьес op. 10, то при подготовке к изданию настоящего тома было принято аргументированное решение издать их точные аутентичные реконструкции в Дополнении.

Реконструкция op. 10 для первоначальных исполнительских составов, безусловно, сообщает Салонным пьесам первозданную красоту. Первая, камерно-инструментальная авторская версия цикла заставляет по-новому трактовать их внутренний, глубинный смысл, а также возрождает из безмолвия авторского замысла их подлинное величие. В своем первичном исполнительском составе пьесы С. Рахманинова op. 10 звучат как ожившие краски под рукой реставратора и при первом же прослушивании буквально захватывают внимание слушателя. Поэтому включение Салонных пьес в репертуар современных камерно-инструментальных ансамблей, безусловно, придаст им новую жизнь. Однако первозданный облик цикла op. 10 наверняка вызовет интерес самих пианистов, ранее мало обращавшихся к большинству из его пьес. Несомненно, что Салонные пьесы, наконец, займут новое, достойное место в пианистическом репертуаре, так же как осознание их камерно-инструментальной основы вызовет более глубокие и выразительные пианистические интерпретации.

Все многочисленные неточности, ошибки, имеющиеся в прижизненных и последующих изданиях, подробно приведены и тщательно истолкованы в прилагаемых к данному тому Научных комментариях.

При подготовке текстов пьес ор. 3, 10 и 16 к академическому изданию выполнялось фундаментальное методологическое правило, соответствующее требованиям современной текстологии. Оно заключается в том, что любой элемент текста, те или иные разночтения, явные ошибки, неясные фрагменты текста должны быть не только замечены и механически воспроизведены в основном тексте, в нотном Дополнении и Комментариях, но самым тщательным образом объяснены и истолкованы с точки зрения самой логики музыкального языка, жанра и стиля произведений.

Многие произведения композитора, входящие в том 16.2 RCW, давно вошли в золотой фонд исполнительского искусства и пользуются неизменной любовью у слушательской аудитории. Тем более важными представляются новые научные открытия, касающиеся хорошо известных произведений Рахманинова. Эти открытия свидетельствуют о том, что творческое наследие композитора еще далеко не до конца исследовано. Оно представляется гораздо более масштабным и разнообразным в жанровом и исполнительском отношениях.

Издание тома 16.2 RCW является ярким тому подтверждением. Безусловно, публикация пьес ор. 3, 10 и 16 в настоящем академическом издании станет заметным событием как для исполнительской практики, так и для всего дальнейшего развития рахманиноведения в целом.

К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ ФАМИЛИИ С. В. РАХМАНИНОВА[1]

В книге «Исторические сведения о роде дворян Рахманиновых» (1895) имеются следующие важные свидетельства о происхождении имен и фамилий предков великого композитора.

В частности, в них указывается, что у младшего сына молдавского господаря Стефана Великого, Ивана *Вечина*, приехавшего, как известно, в Россию вслед за своей сестрой Еленой, выданной за царевича Ивана Младого, было два сына: Василий, «по прозванию *Рахманин*, и Иван, прозванный *Волохом*»[2].

Прозвания Вечин, Рахманин и Волох, безусловно, восходят к славянской и к еще более ранней, индоевропейской традиции, уходящей в глубину тысячелетий и имеющей свое происхождение на русском севере (согласно гиперборейской теории). Эта традиция получила свое дальнейшее развитие в процессе великого переселения уже в древней Индии — в так называемой ведической культуре.

В самом деле, имя *Вечин* имеет в своем корне слово Веды, то есть, Знание, — так назван сборник самых древних священных писаний индуизма на санскрите. Имя *Рахманин*, безусловно, восходит к понятию Брахман, которое в индийской ведической литературе обозначает высший Абсолют, «душу мира», первооснову всех вещей. Понятие Брахман неотделимо от Атмана — души, символизирующей высший Абсолют в каждой человеческой личности и являющейся условием единения каждого человека с Богом (Брахманом). Одновременно брахманами называли членов высшей варны индуистского общества. Брахман в этом смысле — это жрец, обладатель высшего тайного знания, мудрец, звездочет-астролог.

---

[1] Опубликовано: Антипов В. И. К вопросу о происхождении фамилии С. В. Рахманинова // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тез. VIII междунар. науч.-практ. конф., 27 янв. 2012 г. Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2012. С. 29–33.

[2] «Исторические сведения о роде дворян Рахманиновых». Под ред. И. И. Рахманинова; сост., предисл. Н. Василенко. Киев: Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1895. С. 10.

Нетрудно заметить также сходство имени Рахманин с древнейшим памятником древнеиндийского эпоса — Рамаяной.

Прозвище *Волох*, данное брату *Рахманина,* по сути, означает то же, что и *Брахман*, но уже на древнеславянской почве.

Очевидно, в роду Ивана Вечина чтилась древняя Традиция, восходящая к глубинам человеческого духа, укорененным на заре возникновения человеческого знания, завещанного, может быть, непосредственно от высшего Абсолюта, Единого первоначала или, что более понятно для людей библейско-христианской традиции, Самого Бога[1].

Впервые подобную точку зрения — о происхождении фамилии Рахманинов от понятия Брахман — высказал академик А. И. Соболевский на страницах Русского филологического вестника (1910 год, № 3–4). Данная точка зрения, безусловно, в свое время не могла пройти мимо внимания композитора. Подобной трактовки древнего индоевропейского (а также древнеславянского) происхождения фамилии Рахманинов придерживаются и современные филологи. «Предполагают, что прозвище *Рахманин* сын Ивана Вечина / Суседы получил по названию мифического народа в сказаниях западных украинцев, русских, молдаван и румын.

Согласно легендам, рахманы (блажины) являются потомками Сифа, одного из сыновей Адама. Они живут на рахманском острове (Островах Блаженных), который находится в Океане, за краем земли. Сказания о рахманах встречаются уже в Несторовой летописи с указанием источника — хроники Георгия Амартола. Сохранились два важных произведения древнерусской литературы, связанные с рахманами. Первый „Слово о рахманах и предивном их житии“, где описывается жизнь долгожителей-рахманов, полная изобилия и радости. Их остров на краю Океана якобы посетил Александр Македонский во время похода на Индию. В данной связи принято считать, что рахманы — это индийские жрецы брахманы, обращенные легендой в образцовых христиан. В другом источнике отсутствуют упоминания о Индии. Те же Острова Блаженных подробно описаны в апокрифе, известном под названием „Хождение Зосимы к Рахманам“. Рахманы днем и ночью пребывают в молитве, питаются плодами земли и пьют сладкую воду, вытекающую из-под корня одного дерева. В посту рахманы вместо древесных плодов питаются манной, спадающей с неба, и только поэтому судят о перемене времени. Рахманы живут от 100 до 860 и даже до 1800 лет. Они знают время своей кончины и умирают без болезни и без страха. <...>

---

[1] Понятие Традиция здесь упоминается в том значении, которое ему придавал Рене Генон — основоположник традиционализма, великий мыслитель XX века.

В Молдавии и Румынии рахманов называли Rohmani, Rocmani, Rahmani, Rugmani. Более распространенное название — Blajini. Вера в рахманов была очень распространена на территории Поднестровья. В документах из этой местности встречаются слова „рахманный“ (добрый, хороший), „рахманная“ („плодородная“ — о земле). В Румынии также существует поверье, что рахманами становятся младенцы, умершие некрещеными. Другая легенда рассказывает, что рахманы — это древние люди, вера которых гораздо сильнее, чем вера современных жителей. После конца света они займут место людей на земле. Исходя из этого, прозвище предка композитора Рахманин можно было бы рассматривать как пример пожелательного имени, которые своим детям нередко давали предки русских и многих других народов. В данном случае это могло быть пожелание долгой счастливой жизни, без болезней.

Источники: Никонов В. А. Словарь русских фамилий. М., 1993; Федосюк Ю. А. Русские фамилии: Популярный этимологический словарь. М., 1996; Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона; Рахманы // Мифологическая энциклопедия (http://myfhology.narod.ru /mith-people/rahmany.html)»[1].

Понятие брахман (рахман), имеющее, как уже было показано, индоевропейское происхождение гораздо позже (очевидно, около VII века н. э.) проникло в языки разных народов — тюркский, арабский и многие другие — и в целом сохранило в них свое глубокое духовно-сакральное значение.

Совершенно иной — явно профанный и приниженный смысл понятия *рахман (брахман)* встречается в крестьянской простонародной среде. Именно такую трактовку приводит в своем «Словаре» В. Даль: «Рахманый, значенье двоякое: на юго-зап. и юго-вост. от Москвы — вялый, хилый, неразвязный; смирный, скучный, простоватый, глуповатый, нерасторопный; на сев. и вост. — веселый, разгульный, беседливый, хлебосольный, тороватый, щеголь; в пск. — тихий, кроткий, смирный, ручной»[2].

Добавим, что, например, во Владимирской губернии понятие *рахман* чаще всего упоминается в значении рассеянный, непунктуальный, неорганизованный.

Профанирование тех или иных имен, названий и понятий, а также переиначивание их на свой лад (например, месяц май —

---

[1] Рахманинов [Электронный ресурс] // Планета имен и фамилий: сайт. – URL: http://planeta-imen.narod.ru/familii/rachmaninov.html (дата обращения: 23.12.2011).

[2] Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Изд. Книга продавца-типографа М. О. Вольер. Спб.; М., 1882. Т. 4. С. 86.

от слова маяться) является в высшей степени характерной чертой для простонародной крестьянской речи. Не избежало в данной связи подобной профанной трактовки и понятие *рахман (брахман)*. Однако к подлинному глубинно-духовному смыслу данного понятия простонародная трактовка не имеет никакого отношения.

Безусловно, и толкование самим С. В. Рахманиновым его собственной фамилии имело глубинно-духовный, а не профанно-простонародный смысл. Не случайно С. В. Рахманинов при выезде своем за границу в 1917 году взял с собой оперу «Золотой петушок» со столь загадочным и таинственным персонажем — Звездочетом. Не случайно также еще в самой ранней юности он мечтал побывать на острове Цейлон — прародине древней индоевропейской культуры, а может быть — и прародине всех древних цивилизаций.

Встречающееся же нередко в литературе о С. В. Рахманинове отождествление его фамилии с теми трактовками понятия *рахман*, которые сложились в арабском языке, выглядит вполне экзотично, однако оно некорректно и несколько экспансивно. Слово рахман или брахман уходит в глубину тысячелетий, к истокам становления человеческой культуры в рамках индоевропейской цивилизации.

СЕРГЕЙ РАХМАНИНОВ И АНТОН ВЕБЕРН[1]

Всему свое время:
время разбрасывать камни
и время собирать камни…
Екклезиаст

Тема настоящего доклада может показаться, на первый взгляд, несколько неожиданной и даже экстравагантной. В самом деле, можно ли сопоставлять и произносить «на одном дыхании» столь разные и далекие в пространстве музыкальной культуры XX века имена — Сергея Рахманинова и Антона Веберна? Имена, ставшие символическими для отражения полярных взглядов на цели и задачи музыкального искусства — консерватизма в наиболее ортодоксальной его форме (Сергей Рахманинов) и модернизма в его максимально сконцентрированном для первой половины двадцатого столетия виде (Антон Веберн).

Тем не менее вполне правомерно было бы задать и другой вопрос: каким образом возникло само противостояние полярных взглядов на едином в глобальном измерении культурно-историческом поле, в возделывании которого и Рахманинов, и Веберн принимали самое действенное творческое участие, став, наряду с другими своими великими современниками, знаковыми фигурами своей эпохи?

В самом деле, можно найти между ними и немало общего. Оба были практически современниками (годы жизни Рахманинова — 1873—1943, годы жизни Веберна — 1883—1945). Оба композитора стали свидетелями одних и тех же грандиозных исторических событий, происходивших в Европе в первой половине XX века. Что не менее важно, тот и другой были едины в выражении своих гуманистических взглядов. Каждый из них по-своему выражал свой протест против любых форм социального и властного насилия, от кого бы оно ни исходило и какими бы причинами ни оправдывалось.

---

[1] Опубликовано: Антипов В. И. Сергей Рахманинов и Антон Веберн // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. тез. III междунар. науч.-практ. конф. 26 января 2007 г. Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2007. С. 6–12.

В данном случае и Рахманинов, и Веберн, безусловно, отстаивали духовные ценности христианской цивилизации, что в условиях того времени требовало и особого мужества.

Как будущие творцы, оба получили единое и во многом сходное музыкальное образование и воспитание. Рахманинов учился в Московской консерватории, в которой, наряду с другими дисциплинами, он прошел основательный курс полифонии строгого стиля у С. И. Танеева, свидетельством чему стали полифонические тетради с упражнениями в стиле мастеров хоровой полифонии эпохи Возрождения, а также шестиголосный мотет *Deus Meus*.

Веберн обучался в Институте истории музыки при Венском университете, где слушал лекции Гвидо Адлера. В этом институте также огромное значение придавалось изучению музыки старых полифонистов.

Оба прошли основательную музыкально-теоретическую школу и курс свободного сочинения: Рахманинов — в классе у А. С. Аренского, изучая гармонию, музыкальную форму, оркестровку и осваивая данные дисциплины в своих первых сочинениях под наблюдением своего консерваторского профессора. Веберн, как известно, помимо обучения в Венском университете, брал уроки у А. Шенберга, метод которого был до удивления схож с теми принципами композиторского обучения, которые были присущи общеевропейскому музыкальному образованию: в первую очередь, внимание уделялось тщательному изучению и творческому усвоению музыки великих предшественников, что только и могло быть основой для выработки своего собственного музыкального языка и стиля.

Первые композиторские опыты обоих, в общем, соответствовали позднеромантической тенденции музыкального искусства конца XIX — начала XX века и иногда даже стилистически совпадали. Так, в одной из ранних песен Веберна — *«Летний вечер»* на слова В. Вайганда — можно обнаружить мотивное сходство с началом *Музыкального момента* ор. 16 № 5 Des-dur Рахманинова.

Первые жизненные опыты обоих композиторов были отмечены естественными испытаниями и трудностями. Каждый по своему стремился заявить о себе на музыкальном поприще, и каждый терпел первые фиаско, тяжело переживая непонимание своих художественных идей (Первая симфония Рахманинова, ранние атональные опусы Веберна).

Оба композитора были истовыми исследователями-созерцателями природы. Они находили в ней убежище от житейских катаклизмов и социально-незамутненную чистоту.

Слова Г. Галиной из знаменитого рахманиновского романса: *«Здесь нет людей…здесь тишина…здесь только Бог да я. Цветы да старая сосна, да ты, любовь моя!»* — были бы близко восприняты Веберном, который изучал живую природу практически профессионально, не расставаясь с книгой Гете *«Метаморфоз растений»*.

Рахманинов полностью поглощался сельскими заботами в Ивановке, но он также пытливо созерцал окружающий его мир природы, причем, с самой ранней весны, то есть с момента завязи растений и вообще возрождения жизни после суровых русских зим до жатвы и сбора урожая.

«Персонажами» многих романсов Рахманинова предстают цветы: речная лилея, фиалки, черемуха, маргаритки и, наконец, знаменитая рахманиновская сирень, неизменно ассоциирующаяся с проблемами ожидания счастья, перипетиями судьбы и проблемами жизненного и творческого выбора.

Одновременно необходимо внести и некоторые уточнения в трактовку личности Рахманинова, по сложившемуся мнению, весьма консервативной в творческом и человеческом плане, как и в понимание Веберна, озабоченного лишь поисками пропорций, симметрий и в целом — тотально организованной музыкальной ткани, которая адекватно отражала бы закономерную взаимосвязь всего, что происходит в окружающем мире.

Что касается Рахманинова, то именно ему принадлежит пальма первенства в появлении на русском музыкальном небосклоне в конце XIX века вполне «декадентского» произведения, нарушающего нормы установившегося к тому времени музыкального восприятия — его Первой симфонии. «Модернизм» Первой симфонии Рахманинова стал главной причиной ее непонимания и неприятия публикой и критикой. Другие причины — такие, как неудачное исполнение, предвзятость критики (скорее, все же ангажированная) отходят в этом смысле на другой план.

Именно Рахманинов как главная фигура в Художественном совете Российского музыкального издательства был инициатором публикации таких основополагающих и ставших ключевыми для дальнейшей истории музыкального модернизма XX века произведений, как *«Весна священная»* И. Стравинского и *«Прометей»* А. Скрябина. Известное неприятие Рахманиновым творчества С. Прокофьева носило у него скорее личностный характер и вовсе не было связано с неприятием самой музыки своего гениального современника, как и модернизма вообще. Этого неприятия, в сущности, у него и не было — вспомним, например, его восторженный отзыв о *«Скифской сюите»*.

Рахманинов никогда не выступал против того или иного музыкального стиля, но зато вполне справедливо ратовал за безусловное овладение начинающими композиторами высокого мастерства, к какому бы направлению они себя ни относили. Более того, известно его критическое отношение и неприязнь к консерватизму, свойственному, например, музыкальным вкусам русского царского двора или, уже гораздо позже, трансляциям по радио из России, которые он имел возможность слышать в 30-е годы.

Что касается человеческой личности Рахманинова, то он был не только не чужд новым горизонтам цивилизации и техники начала XX века, но самым активным образом ее осваивал. Он был одним из первых автомобилистов, научившихся блистательно водить машину, еще в Москве завел у себя дома на Страстном бульваре телефон. Известно также, что он самым активным образом применял в Ивановке современную технику и даже сам пытался ею управлять, прекрасно водил моторный катер в своем имении Сенар. Не побоялся он стать и одним из первых пассажиров аэроплана, что было достаточно смело в 30-е годы.

И все же есть главное, что объединяет и Рахманинова, и Веберна — это их принадлежность к европейскому искусству Нового времени, основы которого были заложены еще в Эпоху Возрождения. Сам Художник в данной культурологической трактовке предстает, в первую очередь, как Творец, Демиург, создатель целостной модели Бытия, возникающей на основе пытливого и одновременно активного познания и преображения окружающей действительности.

И Рахманинов, и Веберн — творцы музыкальных произведений. Сутью же музыкального, как и любого художественного произведения (в отличие от других форм творчества), является сотворение художником некоего проекта, завершенного и целостного алгоритма, своего рода Кредо, отнюдь не только отражающего онтологически данное Бытие, но суггестивно направленного на слушателя с целью убеждения и ведения его по определенной жизненной и духовной программе.

Что также представляется в высшей степени важным для понимания искусства Нового времени — это трактовка художественного творчества как одной из форм Познания окружающего мира и отражение результатов художественного познания в символике произведений искусства.

Известно, что на рубеже XIX—XX веков в художественном, научном и общефилософском мировосприятии возникли определенные кризисные черты. Темы Бытия и их трактовки нуждались в определенном пересмотре. Активизировались поиски новых первооснов — как духовных, так и материальных. Этих первооснов было

выдвинуто неизмеримое множество, причем, величайшими творцами того времени. Так, Малевич искал первооснову в геометрических формах, Веберн — в правильных математических рядах с равноправным положением каждого числа.

Рахманинов же в своем творчестве продолжал поиск законов существования живого, трепетного организма на фоне все более ужесточающихся условий реальности, которые, кстати, также отражены в его творчестве.

Поэтому для понимания наследия того или художника важно определить предмет или тему окружающего их мира и интерпретацию этого предмета в их наследии.

Онтология и гносеология творчества большинства художников 1-й половины XX века предстают один на один с Бытием, без каких либо социальных приложений. Но если Рахманинов — тонкий психолог, ни на секунду не отходящий от анализа самого восприятия окружающего мира, то Веберна можно условно назвать объективным исследователем, который стремится проникнуть в глубины неорганической материи.

Рахманинов начинает творческое познание с живой клетки, продолжающей свое существование путем деления и развития в различных формах живого (почти «наглядный» пример — начало романса *«У моего окна»)*. Веберна же более интересует атомарно-молекулярное строение вещества.

Оба — и Рахманинов, и Веберн — стремились в своем творчестве преодолеть мучительный дуализм качественного и количественного, живого и неорганического. Веберн вслед за Гете несколько наивно повторял постулат о сходстве растительных форм (корень, стебель, лист, цветок), представляя эти стадии процесса роста живого организма как вариации «одного и того же». Эта тотальная взаимообратимость и взаимозаменяемость всего и вся, идущая от древнего герметизма с его теорией трансмутаций, отражена в знаменитом «магическом квадрате», который Веберн приводит в своих лекциях:

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS

Равноправие первоэлементов вещества виделось как некая утешительная основа, которая могла бы стать краеугольным камнем для установления Первоединства и Смысла, коего истово искали все, кто хоть как-то был наделен в то время способностью творить и познавать.

Но в том-то и дело, что живое не поддается лишь атомарному объяснению. И, конечно же, корень — это не то же самое, что стебель, и лист — не то же самое, что цветок, поскольку наделение *причастных* друг другу вещей чертами *сходства* (как и противоположные суждения: придание внешне сходным вещам черт сопричастности их друг другу) являются логически некорректными.

Очевидно, и Веберн, и Рахманинов вполне осознавали разные формы бытия: физическую или органическую, но если первый в поисках первоединства стремился нивелировать качественное различие форм и единичность каждой из них, находя им эквивалентность в числе и геометрических формулах, то второй, наоборот, стремился все, что касалось дискурсивных и исчисляемых форм, накрыть волной живой стихии, проникнутой страстной эмоциональностью.

Заслуга Веберна заключалась в том, что он одним из первых художников заглянул во внутренний мир неорганического с присущей ему тотальной взаимосвязанностью элементов и попытался отразить его в творчестве — мир таинственный, не менее напряженный и конфликтный, нежели мир жизненных процессов.

Достаточно вспомнить в данной связи трактат Иоганна Кеплера о шестиугольных снежинках, в котором доказывается, что такие, на первый взгляд, устойчивые геометрические формы, как квадрат или шестиугольник, на самом деле представляют собой производные и динамические формы, возникающие от сжатия нескольких тесно соприкасающихся кругов, действительной геометрической первоосновы Бытия (данное обстоятельство, кстати, в свое время не «учел» К. Малевич). Отсюда, при всей тотальной организованности серийных произведений А. Веберна следует та невероятная по силе и мощи энергетика, которая неизменно в них ощущается при их восприятии.

Мучительно решая задачу взаимодействия неорганического и органического, живого и таковым не ставшего, проявляя вполне понятную для художника методологическую экспансивность в попытках распространить свои творческие алгоритмы на максимально широкое поле явлений, все великие мастера XX века, в том числе и Рахманинов, и Веберн, были объединены единым порывом — свободой познания и творчества. В данном случае — свободой от навязываемых и вменяемых обязательств и верой в неизменный приоритет творчества и познания над заботами суетного жития.

СОДЕРЖАНИЕ

Указатель произведений С. В. Рахманинова 3

Годы учения Сергея Рахманинова.
Становление Мастера.....3

Творчество С. В. Рахманинова в 1890-е годы.
Становление Художника 13

Творчество С. В. Рахманинова в 1901—1910-е годы.
Становление Личности 26

Творчество С. В. Рахманинова
1911—1917 и 1918—1940 годов.
Великий Художник 43

Проблемы современного рахманиноведения 60

Проблемы источниковедения
в отечественной музыкальной науке.....60

Проблемы современного рахманиноведения 76

Рахманинов и мировая культура. Тезисы к новому
направлению в изучении творчества композитора.....80

Творческий архив С. В. Рахманинова 82

История формирования творческого архива
С. В. Рахманинова..... 82

Источниковедческие проблемы изучения творческого
наследия С. В. Рахманинова 98

Неизвестные нотные автографы С. В. Рахманинова 101

О двух неизвестных сочинениях Рахманинова.
Сюита d-moll и Фуга d-moll. 1891 105

О томе 16.2 Полного академического собрания
сочинений С. В. Рахманинова.....119

К вопросу о происхождении фамилии
С. В. Рахманинова 124

Сергей Рахманинов и Антон Веберн.....128

Научное издание

Валентин Иванович Антипов

ТВОРЧЕСКИЙ АРХИВ С. В. РАХМАНИНОВА: УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Сборник статей

Редактор – И. Н. Вановская

Издательство Першина Р.В.,
392002, Тамбов, ул. Советская, 21, а/я 7.
email: avan@hotbox.ru, izdat1@tamb.ru, тел. 8-909-232-81-01.

Подписано в печать 20.03.2013. Заказ № 200113-03.
Формат 60x84/16. Бумага офсетная.
Печать электрографическая. Гарнитура Times.
Объем – 7,9 усл. печ. л. Тираж 300 экз.