

## **В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение**

*Михаил Фролов (образовательная программа «Социология»)*

### **Аннотация**

В данной статье обсуждается Соната для фортепиано №1, ор. 28 Сергея Рахманинова. Произведение рассматривается как фаустианское, проводится деконструкция музыкальной составляющей Сонаты, производится анализ того, как композитор средствами музыкального письма добивается воплощения фаустианских образов и идей. Мы приходим к выводу, что фаустианская двойственность, внутренние сомнения и противопоставление им позитивного начала демонстрируются во многом благодаря работе с формой, драматургией музыки и структурной продуманности произведения.

**Ключевые слова:** Фауст, Гёте, Рахманинов, фаустиана, соната ре-минор, опус 28.

### **Введение**

Старинная легенда о чернокнижнике Фаусте уже несколько столетий имеет огромное влияние на мировую культуру – особенно ее инкарнация в одноименной трагедии Иоганна Вольфганга фон Гёте. Образы истории о Фаусте находят множество отражений в искусстве, в том числе и в музыке, включая ряд известных сочинений вроде оперы «Фауст» Ш. Гуно, «Фауст-симфонии в трех характерных картинах» Ф. Листа и т. д., а также множество менее популярных работ.

В 1844 году в России впервые был издан перевод гётевского «Фауста», выполненный М. Воронченко<sup>1</sup>, и образ именно этого Фауста в основном проник в русскую культуру и повлиял на нее. Перевод иноязычного текста, как известно, может исказить исходную семантику, изменяя поле потенциальных интерпретаций реципиентами – точно так же происходит и с трагедией Гёте при переводе на русский язык: например, в русском переводе персонажи Фауста и Мефистофеля получают больше положительных номинаций, а следовательно, с большей вероятностью могут быть восприняты читателем в положительном ключе, чем в

---

<sup>1</sup> *Степанова А.А.* Поэтология фаустовской культуры: «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920-1930-х гг. Днепропетровск: Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля, 2013. С 176.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

оригинале<sup>2</sup>. Это происходит благодаря задействованию переводчиком ресурсов родного языка, в частности, из-за того, что понятие «душа» – одна из «констант» русской культуры, которое содержит позитивные коннотации<sup>3</sup>.

Русское искусство реализовывало особые интерпретации фаустовской культуры, в первую очередь, в литературе. Сюда входит и не самое популярное, но напрямую обращающееся к Гёте и иначе его переосмысливающее стихотворение А.С. Пушкина «Сцена из Фауста», в котором основа фаустовского конфликта имеет начало в бездеятельности, отсутствии стремлений и скуке, в отличие от гётевской трактовки, основанной на жажде познания и деятельностных порывах<sup>4</sup>.

На протяжении XX века многие авторы акцентировали и актуализировали различные аспекты оригинального произведения. В частности, некоторые произведения делали акцент на сотериологических, то есть основанных на идее божественного спасения, аспектах трагедии Гёте: например, драма 1918 года А.В. Луначарского «Фауст и город» о Фаусте, который, помогая горожанам, оставляет после себя светлую память и умирает, обретая спасение души; роман Л.Н. Андреева «Дневник Сатаны»; драма И.Л. Сельвинского «Читая Фауста»; рассказ И.И. Варшавского «Поездка в Пенфилд»<sup>5</sup>.

В XX веке были созданы и произведения, которые работают с фаустианскими образами, но не фаустовскими персонажами напрямую, например, «Жизнь Клима Самгина» Горького. Фаустиана в творчестве авторов XX века преломлялась в различных ракурсах: от серьезного переосмысления идей оригинального текста, до комической травестики, то и дело пересекаясь с культурой XX века, так или иначе дегероизируя образ самого Фауста и пересматривая просветительскую концепцию человека<sup>6</sup>.

В русской академической музыке, особенно в XX в., легенда о Фаусте тоже нашла свое отражение: например, в Советском Союзе были созданы такие значимые произведения, как

---

<sup>2</sup> Семочко С.В. Особенности межкультурной адаптации немецкого концепта «Фауст» в русском художественном дискурсе // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2004. № 2. С. 78.

<sup>3</sup> Там же. С. 79.

<sup>4</sup> Степанова А.А. Поэтология фаустовской культуры: «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920-1930-х гг. Днепропетровск: Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля, 2013. С. 177.

<sup>5</sup> Бортнюк О.А. Сотериологические альтернативы в русской фаустиане // В мире научных открытий. 2008. № 11.3(47). С. 344–351.

<sup>6</sup> Рубцова Е.В. Фауст в русской поэзии и прозе XX века // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований (научный журнал). 2015. № 11. С. 502.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

«История доктора Иоганна Фауста» (известная как «Фауст-кантата») Альфреда Шнитке 1983 года, или вокальный цикл «Три сцены из «Фауста» Александра Локшина 1980 года (ему же принадлежит цикл «Песенки Маргариты» 1973 года). В музыке XIX и начала XX веков в России, однако, фаустиана не снискала столь большого интереса: мы можем говорить, лишь о некоторых произведениях, посвященных фаустиане, зачастую не столь крупных и значимых, например, «Песнь Маргариты» Глинки, или музыкально-характеристическая картина «Фауст» А. Рубинштейна<sup>7</sup>.

Тем не менее в начале XX века было создано не самое известное, но весьма интересное сочинение – Первая фортепианная соната С.В. Рахманинова, которая представляет особый интерес как важная работа для творчества композитора и русской музыки. Это произведение примечательно, в частности, тем, что, в отличие от многих других фаустианских произведений, для раскрытия образов и драматургии оно использует не симфонические, вокальные или сценические средства выразительности, а исключительно фортепианные, то есть задействует сольный инструмент, пусть и весьма богатый в своих возможностях, но все же ограниченный.

В этой статье мы рассмотрим, каким образом Рахманинов использует средства музыкальной выразительности и эстетические возможности фортепиано, чтобы раскрыть художественные образы, черпаемые из трагедии Гёте, каким образом он выстраивает драматургию, основанную на идеях оригинального произведения и как использует для этого логику музыкальных структур.

Однако, прежде чем перейти к анализу музыкального произведения, следует сказать несколько слов об исследователях, посвятивших свое внимание изучению фаустианы в культуре и искусстве. Одним из самых значимых авторов в этой связи является Освальд Шпенглер – немецкий философ, в своем значимом труде «Закат Европы», введший понятие «фаустовской культуры». Под этим он подразумевает «тип энергичной, императивной, динамичной, высокоинтеллектуальной культуры»<sup>8</sup>, культуру «победителей и первооткрывателей»<sup>9</sup>, «чьим основным устремлением является устремление к бесконечной экспансии в любом ее проявлении; культура воли – деятельное, преодолевающее бытие как

---

<sup>7</sup> *Зенкин К.В.* С.В. Рахманинов и фаустовская тема // Израиль XXI. Музыкальный Журнал. 2011. № 1 (25).

<sup>8</sup> *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1998. С. 535.

<sup>9</sup> Там же. С. 506.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

главная ценность»<sup>10</sup>. Фаустовская культура яснее всего выражается в фаустовской душе – типе личности, который характеризуется волей к порыву в беспредельное, преображению пространства вокруг себя, вечным познанием и волей к власти, тоской по прошлому и традициям, контрастом рассудочности и романтичности<sup>11</sup>, динамичностью, изменчивостью, чувственностью<sup>12</sup>. По мысли Шпенглера, именно в гётевском Фаусте кристаллизуются черты «фаустовской души», в котором присутствует трагизм, являющийся важной чертой характера, «делающего эпоху»<sup>13</sup>.

Идеи Шпенглера оказали значительное влияние на многих исследователей фаустианы в различных академических областях. В отечественной исследовательской литературе выделяются такие авторы, как Г.В. Якушева, А.А. Степанова, Г.Г. Ишимбаева и др. Фаустиане в музыкальной культуре тоже уделялось внимание: например, статьи Денисова<sup>14</sup>, Рыжкина<sup>15</sup>, Новоселовой<sup>16</sup>, зарубежные работы<sup>17</sup>.

Теме фаустианского в музыке Рахманинова со стороны исследователей уделялось не очень много внимания: в работах о жизни и творчестве фаустиана в связи с Первой сонатой вскользь затрагивалась у Ю. Келдыша<sup>18</sup>, Р.Г. Шитиковой<sup>19</sup>, Ю.В. Москалец, более подробно тема освещалась у К.В. Зенкина<sup>20</sup>. Именно на эти работы мы главным образом будем опираться при анализе произведения.

При рассмотрении сочинения стоит в первую очередь обратить внимание на период его создания. Первая соната была написана в первой половине 1907 года, после завершения черновика Второй симфонии<sup>21</sup>. Первая редакция Сонаты была закончена 14 мая, вторая

---

<sup>10</sup> Степанова А.А. Поэтология фаустовской культуры: «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920-1930-х гг. Днепропетровск: Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля, 2013. С. 35.

<sup>11</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1998. С. 159.

<sup>12</sup> Там же. С. 577.

<sup>13</sup> Степанова А.А. Поэтология фаустовской культуры: «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920-1930-х гг. Днепропетровск: Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля, 2013. С. 33.

<sup>14</sup> Денисов А. Отражения «Фауста» // Музыкальная академия. 2004. № 4. С. 24–31.

<sup>15</sup> Рыжкин И. Музыкальная «фаустиана» XX века // Музыкальная академия. 1990. № 1. С. 97–102.

<sup>16</sup> Новоселова Е. В диалоге с Фаустом // Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 75–81.

<sup>17</sup> См., например: Corder F. The Faust Legend, and Its Musical Treatment by Composers. VI. // The Musical Times and Singing Class Circular. 1886. Т. 27. № 520. С. 324–327.

«FAUST IN MUSIC»: The Faust-Theme in Dramatic Music. A Study of the Operas, Music-Dramas and Cantatas in the Faust-Theme // 1916.

<sup>18</sup> Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973.

<sup>19</sup> Шитикова Р.Г. Сонаты С.В. Рахманинова как феномен музыкальной лирико-эпической драмы // Университетский Научный Журнал. 2015. № 11. С. 166–172.

<sup>20</sup> Зенкин К.В. С.В. Рахманинов и фаустовская тема // Израиль XXI. Музыкальный Журнал. 2011. № 1 (25).

<sup>21</sup> Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. С. 320.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

– осенью того же года. Годом ранее Густав Малер написал свою Восьмую симфонию, вторая часть которой была тоже посвящена Фаусту. Обращение Малера и Рахманинова к Гёте, по мнению В. Зенкина, закономерно ввиду тесной связи самой романтической музыки с литературным искусством<sup>22</sup>.

Однако, что более важно, так это социально-политический контекст того времени. В России в этот период происходили революционные события, связанные с недовольством широких масс общественно-политической ситуацией в стране и эскалировавшие после «Кровавого воскресенья». Меньше чем через месяц после окончания написания сонаты произошел Третьеиюньский переворот – значимое событие тех лет, досрочный роспуск II Государственной Думы.

Рахманинов не мог не вовлечься в происходившие события, ввиду их масштаба и общественной значимости. В частности, он в числе почти 100 других музыкантов подписывал заявление в газету «Наши дни»: «Мы – не свободные художники, а такие же бесправные жертвы современных ненормальных общественно-правовых условий, как и остальные русские граждане...»<sup>23</sup>. Рахманинов также выражал поддержку Римскому-Корсакову после его увольнения из Петербургской консерватории и Танееву в связи с его уходом из Московской. В это время в консерваториях зарождалось широкое протестное движение, добивавшееся введения выборной должности директора, и, в сущности, своей протестной деятельностью желавшее присоединиться к всеобщему протестному движению в стране<sup>24</sup>. В период революционных событий особенно популярна стала песня «Дубинушка», превратившаяся в своеобразный символ протестных движений, к материалу которой в своем творчестве обращались некоторые русские композиторы – в том числе и Рахманинов, имевший намерения написать обработку песни<sup>25</sup>.

Однако впоследствии отношение Рахманинова к революции стало куда более настороженным – уже в 1906 году в письмах друзьям он давал понять, что не разделяет всеобщего энтузиазма и разве что сочувствует участи политических заключенных и солидарен

---

<sup>22</sup> Зенкин К.В. С.В. Рахманинов и фаустовская тема // Израиль XXI. Музыкальный Журнал. 2011. № 1 (25).

<sup>23</sup> Рахманинов С.В. и др. Письмо в газету «Наши дни», 16.I.1905 [Электронный ресурс]. URL: <http://senar.ru/letters/257> (дата обращения: 25.01.2022).

<sup>24</sup> Валькова В.Б. С.В. Рахманинов и русская революция // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2018. № 2. С. 28.

<sup>25</sup> Там же. С. 29–30.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

с требованиями об их амнистии<sup>26</sup>. Сам по себе он не разделял массового воодушевления как в отношении революционных политических событий, так и в отношении искусства<sup>27</sup>.

### **Музыкальная интерпретация**

Основная задача работы – содержательная деконструкция музыкального текста Первой сонаты Рахманинова. Для ее решения необходимо сперва обратиться к программности произведения, которая, на первый взгляд, неочевидна, так как название произведения служит лишь индикацией жанра, тональности, номера и опуса и тем самым не дает никаких намеков на литературную подоплеку своего художественного содержания. Однако произведение программно как в целом, так и в отдельных частях, о чем свидетельствует само признание Рахманинова одному из первых исполнителей сонаты, пианисту К.Н. Игумнову: «1-я часть соответствует Фаусту, 2-я – Гретхен, 3-я – полет на Брокен и Мефистофель»<sup>28</sup>, и его признание в письме Н.С. Морозову: «Это три контрастирующих типа из одного мирового литературного произведения. Конечно, программы преподано никакой не будет, хоть мне и начинает приходиться в голову, что если б я открыл программу, то Соната стала бы яснее»<sup>29</sup>. Более того, эта соната исполнялась автором с подзаголовком «Фауст» на афишах концертов<sup>30</sup>, что свидетельствует о том, что в какой-то момент Рахманинов все же решился раскрыть программу произведения; однако затем в нотных публикациях этот подзаголовок нигде не фигурирует. Пусть литературный источник содержания первой сонаты весьма конкретен, автор сам утверждал, что «Фауст» – это скорее не программа, а «руководящая идея»: «Основное содержание сонаты – это «фаустовские» сомнения, внутренняя раздвоенность и борьба, сопряженные с мучительными поисками истины»<sup>31</sup>. В этом смысле содержание произведения является, возможно, не столько фаустовским, сколько фаустианским, то есть

---

<sup>26</sup> Валькова В.Б. С.В. Рахманинов и русская революция // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2018. № 2. С. 30.

<sup>27</sup> Там же. С. 34.

<sup>28</sup> Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов. М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1976. С. 384.

<sup>29</sup> Антипов В. Годы учения Сергея Рахманинова. Становление мастера // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тезисы IV международной научно-практической конференции. Тамбов: Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова, 2008. С. 3–11.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. С. 321.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

относящимся к тематике Фауста не напрямую, а посредством задеирования архетипических образов и сюжетики<sup>32</sup>. В этом русле мы и будем рассматривать Сонату в дальнейшем.

Отдельный момент, который стоит упомянуть, – это то, что изначально произведение должно было стать симфоническим<sup>33</sup>, и это можно проследить в масштабности музыки, которая звучит в итоговой версии сочинения.

Еще одна важная деталь, касающаяся контекста сонаты, – то, что она, судя по всему, во многом отсылает к Фауст-симфонии Листа, еще одному знаменитому фаустианскому произведению. По мнению некоторых исследователей, это очевидно поскольку концептуально части сонаты перекликаются с частями симфонии Листа, в которой первая часть называется «Фауст», вторая – «Гретхен», а третья – «Мефистофель»<sup>34</sup>. «Фауст-симфония» – отдельный объект исследования, которому было посвящено немало работ, однако в этой работе мы не будем останавливаться на музыке Листа и сосредоточимся на Сонате Рахманинова.

Соната состоит из трех частей: I. Allegro Moderato, II. Lento, III. Allegro molto; условно говоря, «Фауст», «Гретхен» и «Полет на Брокен и Мефистофель» соответственно.

Первая часть написана в сонатной форме, однако, забегая вперед, стоит сказать, что это не совсем так – реприза здесь не повторяет главную и побочную партии в полном объеме, как это происходит в более классических трактовках жанра. Главная партия начинается в ре-миноре с квинт в басу и громких аккордов – по выражению Келдыша, «главная партия первой части производит такое впечатление, точно композитор ищет и с трудом нащупывает какую-то опору»<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> Рубцова Е.В. Фауст в русской поэзии и прозе XX века // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований (научный журнал). 2015. № 11. С. 499.

<sup>33</sup> Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов. М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1976. С. 385.

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. С. 321.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

*Первая часть, экспозиция, первой построение главной партии*

*Allegro moderato* ( $\text{♩} = 76$ ).

The musical score is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece with dynamic markings 'm. d. p' and 'f'. The second system continues the piece with markings 'p', 'cresc.', 'f marcato', 'dim.', and 'p'.

После этого следуют «вопросительные» аккорды, «выражающие чувство мучительного, напряженного ожидания», как описывает это Келдыш, сменяющимися резкими и быстрыми пассажами шестнадцатыми.

Второе построение главной партии следует в более быстром темпе, с напряженной напевной мелодией в правой руке и быстрыми арпеджио в левой. Нарастание громкости и фактурной плотности придает музыке «страстную драматическую взволнованность»<sup>36</sup>, перетекая в связующую партию, построенную на сходном мелодико-гармоническом материале.

Как пишет Зенкин, тема Фауста полна «самых благородных порывов»: «Его тема, которая открывает сонату, отличается волевой импульсивностью и устойчивостью (ее мотивы постоянно упираются в тонику)», в отличие от образа Фауста у Листа, у которого прослеживаются неустойчивости и диссонантность<sup>37</sup>. На мой взгляд, «поиска опоры», о котором писал Келдыш, здесь несколько больше, чем устойчивости, однако можно согласиться, что действительно подходят гётевские слова «В начале было дело», упоминающиеся в третьей сцене первой части<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. С. 322.

<sup>37</sup> Зенкин К.В. С.В. Рахманинов и фаустовская тема // Израиль XXI. Музыкальный Журнал. 2011. № 1 (25).

<sup>38</sup> Гёте И.В. Фауст. М.: Издательство «АСТ», 2016. С. 51.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

Что касается побочной партии, то Келдыш и Зенкин характеризуют ее как «образ веры», противопоставляющийся образам смятения и сомнений (тогда как у Листа этим положительным началом были героика и любовь)<sup>39,40</sup> – она построена на многократном повторении звука *ре* и его секундных опеваниях (*до* и *ми-бемоль*), окруженная быстрыми арпеджио шестнадцатыми нотами в правой руке и восьмыми триолями в левой. Вместе со статичностью мелодии в первом построении побочной партии гармоническая составляющая движется и развивается.

*Первая часть, побочная партия*

Moderato (♩ = 60).

*p* *mf*

*rit.* *dim.* *p* *mf* *a tempo*

Во втором построении мелодия переносится на октаву выше, и фактура правой руки становится аккордовой, тогда как левая продолжает играть секстольные и триольные арпеджио. Вместе с этим диапазон мелодической линии становится шире, ее контур устремляется вверх, она доходит до *фа*, затем до *соль* и выше, до *ми-бемоль*, пока не переходит в заключительную партию. Она звучит несколько более беспокойно, как бы продолжает мелодическую линию побочной партии, но в более быстром темпе, более мелкими длительностями и с большей интонационной подвижностью, секвенционно уходя в более низкий регистр и затем сменяясь басовыми пассажами, которые, все замедляясь и повышаясь, переходят в разработку.

<sup>39</sup> Зенкин К.В. С.В. Рахманинов и фаустовская тема // Израиль XXI. Музыкальный Журнал. 2011. № 1 (25).

<sup>40</sup> Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. С. 322.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

Характеристика побочной партии как «образа веры» в целом релевантна, учитывая, что константы творчества Рахманинова во многом основаны на идее веры в бога, что исходит из его личной глубокой религиозности<sup>41</sup>. Это перекликается с тем, что мелодия побочной партии, как утверждают некоторые исследователи, напоминает знаменное пение<sup>42,43,44</sup> – древнерусское богослужбное песнопение.

Характер разработки первой части беспокойный и бурный, в фактуре задействованы быстрые триольные и секстольные восходящие и нисходящие пассажи. Она построена в основном на использовании главной и побочной партий и начинается с проведения первого построения главной партии, после которого играется нисходящая мелодия в правой руке и в левой – триольный басовый пассаж (его можно было услышать несколькими тактами ранее в конце заключительной партии).

После этого дважды проводится тема заключительной партии (в разных тональностях), затем вступает тема из побочной партии в правой руке – примечательно, что в левой руке это сопровождается басом в пунктирном ритме, который, с одной стороны, обыгрывает малосекундную интонацию побочной партии (*до – ре-бемоль – до*), как бы отсылая к «вопросительным» аккордам самого начала главной партии, с другой – квинтовый мотив главной (*соль – до*), играя их поочередно, таким образом, сочетая образ душевных сомнений и порывов и образ веры не только «горизонтально», но и «вертикально»:

---

<sup>41</sup> Чупахина Т.И. Духовные константы в творчестве С.В. Рахманинова // Вестник Омского университета. 2009. № 4. С. 36.

<sup>42</sup> Зенкин К.В. С.В. Рахманинов и фаустовская тема // Израиль XXI. Музыкальный Журнал. 2011. № 1 (25).

<sup>43</sup> Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. С. 322.

<sup>44</sup> Шитикова Р.Г. Сонаты С.В. Рахманинова как феномен музыкальной лирико-эпической драмы // Университетский Научный Журнал. 2015. № 11. С. 169.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

*Первая часть, разработка, побочная партия*

12

Tempo I.

ppp

mf

dim.

ppp

Poco più mosso.

mf

dim.

p

cresc.

mf

dim.

p

cresc.

mf

dim.

Più mosso.

dim.

p

cresc.

Фактура затем становится все более плотной, полнозвучной, используется больше аккордовой текстуры и сменяется построением, звучащим, как кульминация, – на двойном *forte*, с твердо звучащими басами и высокими секстольными аккордами в правой руке.

Однако далее музыка замедляется и приходит к теме побочной партии, которая на этот раз звучит в ре-бемоль мажоре, вскоре плавно модулируя в ре-минор, главную тональность.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

Становится более беспокойной, прерывается резкими аккордами из самого начала главной партии, переходя в ее «вопросительные» интонации.

Затем тема «веры» проводится еще раз, на октаву выше (как это было в экспозиции), динамика нарастает, и из этой темы вырастает настоящая кульминация.

Эта кульминация перетекает в мажорный аккорд, играет построение, замыкающее разработку (с использованием мотива заключительной партии), и начинается реприза. Этот драматургический ход похож на прием ложной репризы, с помощью которого Рахманинов как бы обманывает ожидания слушателя – сперва создает ощущение, что драматургия произведения пришла к репризе, но затем эту репризу «обрывает», продолжая развивать материал. Вместе с тем это может символизировать сомнения и душевную неопределенность фаустианского героя: образ веры сначала утверждается, он найден, но затем снова потерян, герой снова погружается в смятенное состояние.

Реприза построена не совсем традиционным способом (повторением как главной, так и побочной партий), а состоит только из побочной, притом в сокращенном варианте, в котором мелодия не выходит за рамки секундного диапазона и остается в своей наиболее статичной и медитативной инкарнации. Однако, что примечательно, побочная партия дана в ре-мажоре, тогда как в экспозиции она была в миноре (что, в целом, является распространенной практикой для сонатной формы):

Заканчивается реприза изначальным квинтовым мотивом, но сыгранном на двойном *piano* и в верхнем регистре, из-за чего в данном звуковом контексте она звучит светлее и умиротвореннее.

Рахманинов, таким образом, в первой части изображает внутреннюю душевную двойственность, вводя два основных образа: фаустианских сомнений и веры, сталкивая их в разработке, сопоставляя и противопоставляя их не только «горизонтально», в разные промежутки времени, но и «вертикально», то есть заставляя звучать одновременно. Помимо того, благодаря приему ложной репризы он изображает скорую утрату достигнутого идеала и погружения в состояние «мучительных сомнений». Благодаря сокращенной репризе Рахманинов демонстрирует наиболее четкое и непоколебимое утверждение идеала, разрешающее фаустианские сомнения и преодолевающее мучительную двойственность характера.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

После первой части, фактурно очень насыщенной и местами несколько громоздкой, следует вторая часть, несколько более легкая и спокойная, хотя и тоже насыщенная в фактурном и гармоническом отношении. Она начинается с триольных терций, становящихся то квартами, то квинтами, то снова терциями и т. д. Затем идет главная тема. Она, как и вторая часть Фауст-симфонии Листа, соответствует образу Гретхен, однако, в отличие от Листа или, например, песни «Гретхен за прялкой» Шуберта, здесь нет звукоизобразительных элементов, отсылающих как атрибутам образа – как, например, ритмическая имитация прялки у Листа и Шуберта, – и, как пишет Келдыш, связь второй части сонаты с Гретхен в целом условная<sup>45</sup>. Пожалуй, стоит с этим согласиться и отметить, что «условность» этой части, в сущности, и является проявлением «руководящей идеи» произведения.

Вторая часть монотематична, построена на едином тематическом материале, в основе которого лежит нисходящая секунда, а также на квинтовом мотиве из главной партии первой части, играемом в разных ритмических вариациях:

*Вторая часть, тема Гретхен*



Примечательно, что этот секундный мотив впервые появляется еще в первой части, в переходном между кульминацией и репризой построении (ми, ре, ре в левой руке):

<sup>45</sup> Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. С. 323.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

*Первая часть, переход между кульминацией и репризой*



Генезис тематического материала второй части, таким образом, лежит в материале первой (к этому еще даже может отсылать тот факт, что за секундной попевкой следует скачок на квинту вверх). Этим Рахманинов даже не столько объединяет образ Гретхен с образом Фауста, но скорее представляет их стороной одной медали; Гретхен является вторым «Я» Фауста, по выражению Зенкина<sup>46</sup>.

Однако нисходящий секундный мотив в своем зародыше можно проследить еще раньше в первой части – в проведении видоизмененной побочной партии в разработке (*ми-бемоль, ре, ре* в правой руке; см. выше – 12–13 и 15–16 такты из отрывка):

В этом фрагменте, конечно, эта попевка более напряженная, так как ее конституирует малая секунда, а не большая, как в начале второй части. Однако ритмически она хорошо распознается. Это можно интерпретировать как связь идеи веры и образа «вечной женственности», ассоциируемого с персонажем Маргариты, учитывая, что несколько видоизмененное «зерно» ее темы появляется именно при проведении видоизмененной темы «веры».

Вторая часть построена в трехчастной в форме. В первой части, после экспонирования основной темы, происходит ее развитие, уплотнение фактуры и мотивное насыщение в разных

<sup>46</sup> Зенкин К.В. С.В. Рахманинов и фаустовская тема // Израиль XXI. Музыкальный Журнал. 2011. № 1 (25).

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

голосах. В среднем разделе эмоционально музыка становится более беспокойной, драматически напряженной, что проявляется и в динамическом нарастании, и в ускорении аккомпанирующих фигураций, и в усложнении гармонии и тонального плана – смены мажора минором, частых модуляциях<sup>47</sup>. В ней получает еще большее развитие изначальная тема, играемая в правой руке поверх квинтольных и секстольных фигураций в левой, которая затем переходит в каденцию, задерживающуюся на последней ноте.

Третий раздел становится более размеренным и спокойным, но остается напряженным. После построения, внешне похожего на вступление части (где основной секундный мотив на время перепоручается левой руке), следует реприза темы с ее развитием.

В коде основной секундный мотив секвенционно спускается вниз, украшенный трелями.

В последних нескольких тактах этот мотив проводится в басу, с уже ярко выраженным малосекундной интонацией, как это было еще в разработке первой части. Этим музыка, с одной стороны, как будто «возвращается» в эмоционально неустойчивую и порывистую сферу первой части, отсылая к разработке, но с другой стороны, когда заканчивается тихим фамажорным аккордом, не создавая никакого ощущения смятения и приходя к логическому разрешению.

Можно сказать, что во второй части Сонаты Рахманинов продолжает развивать идею двойственности, показывая теперь, что Гретхен и Фауст – два аспекта одной и той же личности. В каком-то смысле можно сказать, что образ Маргариты тесно связан с образом веры, и, возможно, является продолжением того позитивного начала, противопоставляемого фаустианским сомнениям. В этом плане идейно музыка снова перекликается с Фауст-симфонией Листа, где образ Маргариты тоже был позитивным началом, однако здесь, помимо прочего, он вытекает из образа Фауста.

Третья часть, финал, не менее насыщенная, чем первая, и не менее драматически напряженная, активно использует материал двух предыдущих частей, но также вводит и новые тематические элементы. Однако мы не будем рассматривать ее подробно и становимся, на наш взгляд, на самых важных моментах.

Третья часть начинается со «скачущей» темы в быстром темпе. Несколько позже звучит тема, интонационные начала которой, судя по всему, коренятся в восходящем басовом

---

<sup>47</sup> Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. С. 324.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

пассаже, встречающемся в конце экспозиции первой части (см. выше) и в григорианском напеве *Dies irae* («День гнева»).

### Третья часть, *Dies Irae*



Затем следует другая тема, схожая по характеру, тоже «скачущая» и, помимо того, использующая квинтовый мотив первой части. Вскоре вводится еще одна тема, контрастирующая кантиленностью мелодии и залигованными арпеджио.

Помимо новых тем, третья часть тоже активно использует тематический материал предыдущих двух – при переходе от первого раздела к середине звучит секундный мотив из темы Гретхен. К ней примыкают «вопросительные» аккорды из главной партии первой части.

Стоит, на наш взгляд, вернуться к теме, инспирированной *Dies irae*, и рассмотреть ее несколько подробнее, так как она является одной из наиболее важных в третьей части. *Dies irae* – это григорианский напев, повествующий о наступлении Судного дня, когда каждая душа должна будет предстать перед Божьим судом. В западной академической музыке (и на самом деле не только академической) *Dies irae* имеет длительную историю и очень сильно семантически нагружена: как правило, композиторы используют ее для создания ассоциации с чем-то зловещим, дьявольским, роковым – и делают это музыканты очень разных направлений (см., например пятую часть Фантастической симфонии Гектора Берлиоза, аранжировка которой также звучала во вступительных сценах фильма «Сияние» Стэнли Кубрика; или, например, песню *Mухоматosis* группы Radiohead). В третьей части Сонаты тоже прослеживается эта семантика: *Dies irae* – воплощение мифистофелевского, дьявольского.

Однако эта тема здесь не звучит так зловеще – в первый раз она появляется в стаккатном пунктирном ритме, «скачущая», как и первая тема части. Это, в свою очередь, может быть

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

символом ироничности и скепсиса, присущего гетевскому Мефистофелю<sup>48</sup>, вместе с патетикой его образа, прослеживающейся в третьей части.

Помимо того, Мефистофель сам по себе не является центральным образом третьей части, что отражается в задуманном композитором подзаголовком: «Полет на Брокен и Мефистофель» и, продолжая цитировать Зенкина, именно «полет» здесь играет более весомую роль: «стихия движения, порыв, вихрь, который привлекал Рахманинова совсем не изобразительной стороной, а скорее, как продолжение и усиление все того же фаустовского драматического порыва, который звучал с самого начала сонаты»<sup>49</sup>. И именно «полет» наиболее отчетливо звучит в кульминации (точнее, в одной из кульминационных точек), когда снова появляется тема, основанная на *Dies Irae* – но в верхнем регистре, на двойном *forte*.

Кроме того, стоит сказать, что семантика *Dies irae* эсхатологична, направлена на осмысление грядущего, рока. Музыка Рахманинова, как утверждают некоторые исследователи, вовсе не романтична, а именно что эсхатологична, направлена в будущее, пытается осмыслить фатум<sup>50,51</sup>. Однако мне кажется, что в случае с Первой сонатой, эта эсхатология несколько иная – она скорее не о фатуме и роке, а о субъективном устремлении куда-то в будущее. Конечно, возможно, в третьей части и отражаются «апокалиптические настроения» российского общества начала XX в., как считает Москалец<sup>52</sup>, все же, на мой взгляд, эта эсхатологичность – скорее индивидуальный взгляд в будущее, мало связанный с апокалиптическими предчувствиями.

Кульминационная тема *Dies irae* затем становится более приземленной, более «стаккатной» и «скачущей» и приходит в еще одну кульминацию – теперь уже по-настоящему громкую и масштабную. Заканчивается соната массивными аккордами, напоминающими о теме «веры», как бы утверждая образ позитивного начала, хотя звучит этот фрагмент далеко не медитативно и умиротворенно, как было изначально.

---

<sup>48</sup> Зенкин К.В. С.В. Рахманинов и фаустовская тема // Израиль XXI. Музыкальный Журнал. 2011. № 1 (25).

<sup>49</sup> Там же.

<sup>50</sup> Валькова В.Б. С.В. Рахманинов и русская революция // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2018. № 2. С. 37.

<sup>51</sup> Чупахина Т.И. Духовные константы в творчестве С.В. Рахманинова // Вестник Омского университета. 2009. № 4. С. 39.

<sup>52</sup> Москалец Ю.В. Русская фортепианная соната рубежа XIX-XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи. М., 2004. С. 21.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

Действительно, довольно трудно однозначно интерпретировать концовку третьей части – Зенкин предлагает такую трактовку: «Идеал провозглашен и духовно торжествует, но этот мир «во зле лежит» и здесь, на земле, судьба этого идеала трагична»<sup>53</sup>. Мне кажется, такая интерпретация вполне уместна, но отмечу также, что, амбивалентность финала сонаты – это, возможно, не то, что следует расшифровывать, а скорее это еще одна художественно-идейная черта всего произведения, воплощающая в себе двойственность и неопределенность фаустианского, еще одно воплощение «руководящей идеи», только на более абстрактном уровне.

Таким образом, можно было бы сказать, что у Рахманинова Мефистофель – это тоже одна из сторон Фауста (как и у Листа), однако они связаны скорее общей, схематичной образностью. Наверное, Фауст и Мефистофель здесь именно что связаны, тогда как Гретхен – прямое продолжение Фауста, учитывая, что в плане тематического материала вторая часть практически полностью построена на материале первой, тогда как третья вводит немало новых тематических элементов. При всем при этом третья часть – это, скорее, не про мефистофелевское, а про фаустовское, порывное, деятельное, то фаустовское, что есть в образе Мефистофеля. То же фаустовское, но в немного другой окраске.

### **Заключение**

Итак, главным по значимости в проведенном анализе для нас стало обоснование тезиса о том, что в произведении Рахманинова – Фауст, Гретхен и Мефистофель – в сущности, три стороны одной и той же личности, а вера – то вечное позитивное начало, которое противостоит фаустианским сомнениям и способно избавить личность от них. И в этом смысле соната, пожалуй, глубоко сотериологична, устремлена к идее духовного спасения через обретение веры.

С.В. Рахманинов воплощает в музыке идеи, основанные на масштабном литературном произведении, что демонстрирует симфонический размах изначального замысла. Как мы увидели, композитор широко задействует возможности фортепианного письма для воплощения замысла: это и очень широкий звуковысотный диапазон (наличие как глубоких, местами рокочущих басов, так и очень высоких звуков, где-то лирически-нежных и возвышенных), и фактурное разнообразие (сочетание очень плотных, многослойных и

---

<sup>53</sup> Зенкин К.В. С.В. Рахманинов и фаустовская тема // Израиль XXI. Музыкальный Журнал. 2011. № 1 (25).

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

насыщенных мест с «прозрачными» и «легкими»), и активное задействование виртуозных пассажей, и различная мелизматика, на подобию трелей и форшлагов и т. д.

Пожалуй, наиболее важная черта произведения, которая больше всего «работает» на раскрытие художественных образов, – это структурная сложность сонаты. Рахманинов использует множество композиционных приемов и техник – некоторые из них пришлось опустить в этой статье, чтобы не загромождать и так подробный анализ (например, краткое проведение одной из мелодических линий в каноне в разработке первой и в третьей частях). Композитор использует сквозной тематизм, фактически весь основной тематический материал строит на нескольких мотивах из первой части, трансформирует одни мелодии в другие, видоизменяет их, чтобы отразить изменение образов и душевных состояний (так называемое тематическое «оборотничество»<sup>54</sup>), нетипично трактует форму сонатного *allegro*, использует работу с формой и музыкальную драматургию для воплощения противопоставления и изменения образов. В этом смысле произведение, как и Вторая соната Рахманинова, действительно лирико-эпическое и лирико-драматическое, как утверждает Шитикова<sup>55</sup>.

Более того, можно сказать, что даже на метауровне это произведение фаустианское: оно, с одной стороны, структурно весьма сложное, многослойное, глубоко продуманное – не побоюсь сказать, умное, и с другой – крайне эмоциональное и во многом апеллирующее к чувственному восприятию слушателя. Возможно, это и есть контраст рассудочности и романтичности, характерный для «фаустовской души».

---

<sup>54</sup> Валькова В.Б. С.В. Рахманинов и русская революция // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2018. № 2. С. 34.

<sup>55</sup> Шитикова Р.Г. Сонаты С.В. Рахманинова как феномен музыкальной лирико-эпической драмы // Университетский Научный Журнал. 2015. № 11. С. 167.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

## Библиография

*Гёте И.В.* Фауст. М.: Издательство «АСТ», 2016.

*Антипов В.* Годы учения Сергея Рахманинова. Становление мастера // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тезисы IV международной научно-практической конференции. Тамбов: Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова, 2008. С. 3–11.

*Бортнюк О.А.* Сотериологические альтернативы в русской фаустиане // В мире научных открытий. 2008. № 11.3(47). С. 344–351.

*Брянцева В.Н.* С.В. Рахманинов. М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1976.

*Валькова В.Б.* С.В. Рахманинов и русская революция // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2018. № 2. С. 27–41.

*Денисов А.* Отражения «Фауста» // Музыкальная академия. 2004. № 4. С. 24–31.

*Зенкин К.В.* С.В. Рахманинов и фаустовская тема // Израиль XXI. Музыкальный Журнал. 2011. № 1 (25).

*Келдыш Ю.В.* Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973.

*Москалец Ю.В.* Русская фортепианная соната рубежа XIX-XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи. М., 2004.

*Новоселова Е.* В диалоге с Фаустом // Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 75–81.

*Рахманинов С.В. и др.* Письмо в газету «Наши дни», 16.I.1905 [Электронный ресурс]. URL: <http://senar.ru/letters/257> (дата обращения: 25.01.2022).

*Рубцова Е.В.* Фауст в русской поэзии и прозе XX века // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований (научный журнал). 2015. № 11. С. 499–503.

*Рыжкин И.* Музыкальная «фаустиана» XX века // Музыкальная академия. 1990. № 1. С. 97–102.

*Семочко С.В.* Особенности межкультурной адаптации немецкого концепта «Фауст» в русском художественном дискурсе // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2004. № 2. С. 77–82.

*Степанова А.А.* Поэтология фаустовской культуры: «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920-1930-х гг. Днепропетровск: Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля, 2013.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

*Степанова А.А.* Особенности восприятия фаустовской темы в русском культурном сознании.

Пушкинский Фауст // Русское слово в мультикультурном пространстве. 2018. С. 175–180.

*Чупахина Т.И.* Духовные константы в творчестве С. В. Рахманинова // Вестник Омского университета. 2009. № 4. С. 34–40.

*Шитикова Р.Г.* Сонаты С.В. Рахманинова как феномен музыкальной лирико-эпической драмы // Университетский Научный Журнал. 2015. № 11. С. 166–172.

*Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1998.

*Corder F.* The Faust Legend, and Its Musical Treatment by Composers. VI. // The Musical Times and Singing Class Circular. 1886. Т. 27. № 520. С. 324–327.

Faust in Music: The Faust-Theme in Dramatic Music; a Study of the Operas, Music-Dramas and Cantatas in the Faust-Theme. Volume One. Cornell University Library, 1916.

Приложение. Аудио-сопровождение

Название: Соната для фортепиано №1. Op. 28

Исполнитель: Александр Канторов

Композитор: С. В. Рахманинов

Год: 1921.

Ссылка: (доступно, 10.04.2022):

[https://drive.google.com/file/d/1fE4Hs0rDkGk5iQ85qUZcXGxF\\_Pvslfqv/view](https://drive.google.com/file/d/1fE4Hs0rDkGk5iQ85qUZcXGxF_Pvslfqv/view)

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

## **In the beginning was the fifth: Rachmaninov's piano sonata NO. 1 as a faustian work**

*Mikhail Frolov (Bachelor's program in sociology)*

### **Abstract:**

In the given article Sergei Rachmaninoff's Piano Sonata No. 1 in D-minor, Op. 28 is discussed. The composition is considered as Faustianian, Sonata's musical content is deconstructed, an analysis of how the composer achieves the embodiment of Faustianian images and by through means of musical writing is analyzed. The article's author infers that Fastianian duality, inner doubts and their opposition with positive foundation are demonstrated mostly by work with form, musical dramaturgy, and structural thoughtfulness of the composition.

### **Keywords:**

Faust, Goethe, Rachmaninoff, Faustian, sonata in D-minor, opus 28.