

«Я никогда не мог решить, - сказал однажды Рахманинов, каково мое подлинное призвание: композитор, пианист или дирижер».

Истинные масштабы Рахманинова-пианиста обнаруживались постепенно на протяжении длительного времени. Мировое признание принесли ему 1920-1930-е годы, когда исполнительство стало основной сферой его деятельности.

Уже в начале столетия выступления Рахманинова-пианиста сопровождались триумфальным успехом. В этот период многим музыкантам было ясно, что он не только великий пианист, но что он первый пианист своей эпохи. Это мнение высказывает авторитетнейший из критиков того времени Н.Кашкин. Иосиф Гофман, мастерством которого Рахманинов восхищался не одно десятилетие (он посвятил ему Третий концерт), в шутку просил Рахманинова отдать его десять пальцев за свои двадцать.

Григорий Коган говорил: *«Из всех слышанных мною пианистов я ставлю на первое место Рахманинова: его единственного я могу назвать гением, все остальные не более чем таланты».*

Одним из самых замечательных исполнительских достижений Рахманинова была небольшая пьеса Чайковского «На тройке». «Тоска по Родине» - так можно назвать ту пьесу, которую играет Рахманинов, такова идея его интерпретации. В этой пьесе сосредоточились некоторые типичные свойства рахманиновского исполнения, присущие его интерпретации других – и собственных, и написанных иными композиторами произведений.

Первое из них касается соотношения между двумя основными элементами, на которые обычно подразделяют всякое исполнение: между так называемой техникой и так называемой интерпретацией или исполнением в узком смысле слова. Его исполнение не знает жанра «технических» пьес. Финал b-moll-ной сонаты Шопена, его собственный этюд-картина op.39 №6

(a-moll), остаются в памяти слушателя как впечатляющие художественные образы.

Рахманинов заставлял публику забывать об одних только технических достоинствах его исполнения (технических недостатков просто не было). Virtuозность, непрекаемая диктатура во всех областях фортепианной техники – **второе** свойство рахманиновского пианизма.

Всякое мастерство индивидуально, имеет специфические, данного мастера отличающие особенности. Такой специфической особенностью пианистического мастерства Рахманинова являлась прежде всего его динамика, необычная, подавляющая.

Здесь можно выделить три момента:

а) могучие аккорды, обрушивающиеся на слушателя как рухнувшая масса металла, как гудящие в ушах близкие удары огромного колокола (Прелюдии cis-moll, D-dur; Музыкальный момент C-dur; Второй концерт);

б) длительные нагнетания неимоверной силы (первая часть Второго концерта; средняя часть этюда-картины a-moll);

в) совсем короткие, мгновенно свирепеющие crescendo («Прялка» Мендельсона; финал сонаты Шопена; этюд-картина a-moll).

Гениальное сочетание всех этих приемов сконцентрировано в рахманиновском исполнении его этюда-картина a-moll – подлинной симфонии пианистической динамики, простейшими средствами в сильнейшей дозировке преобразенной из технического этюда в выразительную «картину».

Г.Коган писал: *«Игра Рахманинова отличалась особой властностью. Она не шла навстречу слушателю, его ожиданиям, его пониманию исполняемого произведения; наоборот, она шла скорее наперекор этому,*

резко, жестко противопоставляя ожидаемому иное толкование, беспощадно навязывая его аудитории. Это характерное отличие гения от таланта. Рахманинов играл так потому, что такова была его индивидуальность, его художественная натура, потому что он не мог играть иначе. Рахманинов своей силой подчинял себе зал».

Власть пианиста осуществлялась через посредство сокрушительной, не знающей препон техники, напористой динамики, мощного тона. Более же всего через ритм. Рахманиновская ритмика – стальная, в то же время она поражает своеобразием, гибкостью, необычной свободой. Ритм рахманиновских интерпретаций – это внутренний стержень, на котором все держится, это – жизненный ритм его собственной личности, его мороощения, его дыхания.

Ритм Рахманинова, стальной по непреклонной равномерности и «акцентности» в одних эпизодах, в других поражал своей гибкостью и кажущейся свободой. На самом деле это была «свобода» сгибаемой стальной пружины, сила сопротивления которой возрастает, чем больше ее сгибают, пока она, вырвавшись, не возвращается в свое естественное положение.

Сочетание, своеобразная «гармония» этих отклонений и возвращений в метр составляли главную, своеобразную особенность рахманиновского ритма. (Пример – аккомпанемент певице Плевицкой в его обработке песни «Белилицы, руменицы вы мои»).

В области звука, интонации Рахманинов выступает как яркий представитель национальной традиции русского пианистического искусства.

В западноевропейском пианизме еще со времен Листа господствует тенденция инструментальной трактовки фортепианного звука. В противовес этому русская пианистическая школа всегда отстаивала вокальную трактовку фортепиано, всегда стремилась приблизить, насколько возможно, звучность этого инструмента к теплоте человеческого голоса.

Рахманинова можно было бы назвать Шаляпиным фортепиано. Настоящим его царством, где «голос» его звучал ярче, лучше, был нижний регистр фортепиано.

По воспоминаниям, известный романс «Сирень» ни одной певице не удалось спеть так, как играл сам Рахманинов.

Необходимо отметить такое качество звукоизвлечения пианиста, как большая протяженность звучания. Рахманиновский звук как бы не хочет угасать, он длится необыкновенно долго. Здесь секрет заключается не только в изумительном мастерстве звукоизвлечения, но и в великолепном владении педалью, в использовании обертонов и в подлинно вокальной лепке фразы, позволяющей скрыть «природные» недостатки фортепианного звучания и в полной мере использовать тембральное богатство инструмента. Не удивительно, что, обладая неповторимой красотой фортепианного «голоса» и поразительным мастерством фортепианного «вокала», Рахманинов умел предельно «очеловечить» звучание инструмента.

Но красота звучания – лишь одна сторона искусства пения на фортепиано. Это умение лепить фразу, показать мелодическую линию в ее поступательном движении, в развитии, ярко выявить наиболее важные интонационные моменты, искусно подвести к кульминационной точке. Рахманинов-пианист сочетал замечательную красоту звука с исключительной «вокальностью фразировки». Это прежде всего декламационная рельефность фразировки. В каждом мелодическом обороте, в каждой фразе Рахманинов ярко выявляет смысловую опору – интонационный центр. Нередко таким центром является «местная» интонационная вершина, как, например, в середине центрального эпизода финала Первого концерта. Чаще всего интонационный центр совпадает с динамической вершиной фразы, хотя в ряде случаев кульминация оттеняется ослаблением силы звука, как, например, в побочной партии первой части Первого концерта. Пианист нередко акцентирует начало мелодической фразы, не являющееся ее

интонационной опорой и не выделяемое при обычной манере интерпретации. Такое акцентирование придает звучанию своеобразную декламационную экспрессию, например, в медленной части Четвертого концерта. Эта особенность рахманиновской фразировки в тексте сочинений композитора почти не получила отражения. Можно предположить, что подобная фразировка была для Рахманинова настолько «личной», что он не предвидел столь необычной «манеры пения» в интерпретации других пианистов.

Особенности рахманиновского мелодического интонирования обусловлены не только характером музыкального образа и интонационным рисунком отдельных фраз, но и строением всей мелодической линии.

Сравнивая рахманиновское интонирование различных мелодий, можно заметить, что все разнообразие исполнительских приемов пианист подчиняет единой творческой задаче: созданию предельно выразительного и в то же время строгого мелодического рисунка, где естественно сочетаются широкая распевность и выразительная декламация, гибкость фразы и стройная архитектура протяжной мелодической линии.

Правдивость чувствования и правдивость выражения – важнейшее звено в перечне основных свойств рахманиновского исполнения. В этом исполнении не было ничего деланного, фальшивого, «представляемого». Это переживание подлинное, неподдельное, передаваемое искренно и без «прикрас».

Рахманинову в большой степени свойственна мужественность. Он играл не чувство, а борьбу с ним. Играя, он как бы боролся с материалом, боролся с самим собой, шел наперекор своей сердечности, своей органической ритмичности. От мужественности рахманиновской передачи особенно выигрывали его собственные произведения. Часто пианисты спешат навстречу заложенной в пьесе эмоции, «играют чувство». Рахманинов поступал наоборот. Самые прочувствованные места своих

произведений он исполнял с крайней сдержанностью, почти сухо, скрыто... У автора мелодии звучали молчаливо.

Еще одна особенность характеризует пианистическое искусство Рахманинова. Ядро музыки Рахманинова – не в действии, а в фоне, в «пейзаже». Рахманинов – великий «пейзажист» в мире звуков, может быть, величайший в музыке поэт русской природы. Выразительнее всего это ощущалось в авторском исполнении.

Русская природа, русская психика, русская жизнь – вот что составляет основное содержание рахманиновской музыки, вот чему посвящены лучшие страницы его произведений, вот в чем была главная сила его игры...

Разве простым перечислением главных качеств его исполнительского стиля можно охватить всю полноту столь неординарного явления, как пианизм Рахманинова? Здесь, наверное, нужен иной подход, целостно схватывающий самую сущность, самое ядро этого феномена. Это удалось сделать Е.Либерману. Он пишет, что Рахманинов *«может быть глубок как Шнабель, лиричен как Игумнов, изящен как Корто, эстраден как Гофман, виртуозен как Фридман. И может всех их превзойти в самых сильных их качествах»*.

Тем самым Либерман указывает на универсальный характер рахманиновского пианизма, на синтезирующую суть его исполнительского искусства.

Рахманинов – исполнитель как был при жизни легендой, так и остался легендой поныне. Рассказы очевидцев о его игре – в сущности, лишь бледный пересказ того, какое это было чудо искусства.