**Вступ**

Сорокові і шістдесяті роки XIX ст. характерні великим піднесенням в російському громадському житті: все більше розвивається прагнення до народності і реалізму, боротьба за освіту народу. Це знайшло своє відображення в революційно-демократичній літературі та в живопису передвижників, а також у музиці. Пожвавлюється музично-громадське життя: організуються музичні товариства, розвивається концертна діяльність, створюється безплатна музична школа, відкриваються консерваторії в Петербурзі (1862 р.) і в Москві (1866 р.), розвивається професіональна музична освіта, створюються кадри музикантів-професіоналів

Серед композиторів виникають різні творчі напрями. Найвизначнішим з них була нова російська музична школа або, як її назвали, Могуча кучка. Главою і натхненником Могучої кучки був М.О. Балакірєв, учасниками – М.П. Мусоргський, О.П. Бородін, М.А. Римський-Корсаков і Ц.А. Кюї. Ця група поставила перед собою завдання – йти по шляху, наміченому М. І. Глінкою, і всемірно пропагувати його геніальну музику.

У своїй творчості представники нової російської музичної школи прагнули створити ідейну, змістовну музику, яка правдиво відображає життя народу, його думки і почуття, йдучи по-шляху М. І. Глінки, вони створювали національне, самобутнє реалістичне мистецтво, боролися з низькопоклонством перед західноєвропейською музикою. За основу музичної мови кучкисти брали характерні риси і звороти російської народної пісні.

Для кучкистів характерні прагнення до реалізму, правдивості музичних образів і характерів, різноманітність виражальних засобів. За глибиною реалізму і драматизму високої оцінки заслуговують опери «Борис Годунов» і «Хованщина» Мусоргського, «Псковитянка» і «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, «Князь Ігор» О. Бородіна та ін. Представники нової російської музичної школи яскраво відображали в своїх творах глибоку давнину, перекази, старовинні обряди, сільський побут, казкові теми та ін. Прикладами таких творів можуть бути опери «Снігуронька» і «Садко» М. Римського-Корсакова, «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського та ін.

Поряд з композиторами Могучої кучки творив П.І. Чайковський – глибоко національний композитор, творчість якого нерозривно пов'язана з російською музикою. Як Римський-Корсаков, так і Чайковський своєю творчістю і безпосередньою педагогічною діяльністю справили величезний вплив на розвиток російської музики, створивши в ній немовби два напрями, дві школи – петербурзьку і московську.

Петербурзька музична школа перебувала під впливом Римського-Корсакова. Найбільшими представниками цієї школи були Лядов і Глазунов. В їх творчості переважають інструментальні твори. Для творчості А.К. Лядова і О.К. Глазунова характерні програмність, близькість до народної музики і висока майстерність. Особливо визначними в цьому відношенні є 5-а і 6-а симфонії, квартети і концерти Глазунова, обробки російських народних пісень і фортепіанні п'єси Лядова.

Для московської музичної школи, очолюваної П. І. Чайковським, характерні глибокий ліризм і реалізм, інтерес до людини, ЇЇ переживань і почуттів. У творчості композиторів цього напряму велике місце займає вокальна і фортепіанна музика. Найбільшими її представниками були С. І. Танєєв, А.С. Аренський, С.В. Рахманінов і О.М. Скрябін.

Твори М. І. Глінки, О.П. Бородіна, М.П. Мусоргського, М.А. Римського-Корсакова, П. І. Чайковського, О М. Скрябіна, С.В. Рахманінова, О.К. Глазунова і інших російських композиторів виконуються в усьому світі і користуються великою популярністю. На протязі другої половини XIX ст. і першої половини XX ст. російська музика завойовує провідне місце у світовому мистецтві. Цього вона досягла завдяки високій ідейності, гуманізму і народності, завдяки реалізму і високій майстерності музичних творів.

**Об’єкт дослідження** – історія формування та розвитку С.В. Рахманінова, як композитора.

**Предмет дослідження** – роль російської музики XIX–XX ст. в світовій музичній культурі на прикладі творчості С.В. Рахманінова.

**Мета** – висвітлити основні етапи розвитку С.В. Рахманінова як композитора, визначити основні проблеми та традиції композиторської школи початку XIX – кінця XX ст.

**Завдання:**

– вивчити музикознавчу літературу з творчості С.В. Рахманінова;

– висвітлити основні етапи та особливості розвитку творчості композитора;

– проаналізувати роль композитора в вітчизняній та зарубіжній музичній культурі.

**Біографія композитора**

До плеяди справжніх класиків кінця XIX – першої половини XX століття, що прославили російське музичне мистецтво і в своїй країні і за її межами, відноситься Сергій Васильович Рахманінов – видатний композитор, автор багатьох фортепіанних творів, романсів, опер і симфоній, один з найбільших піаністів свого часу. Сторіччя з дня його народження порівняно недавно (у 1973 році) відзначалося громадськістю всього світу. Наймогутніша хвиля гарячого відгуку на цю знаменну дату захопила всі більш або менш крупні центри культури, адже його нев'януче мистецтво складає невіддільну і вельми істотну область духовного життя людей.

Сергій Васильович Рахманінов народився 1 квітня 1873 року в маєтку Онег Новгородської губернії і походив із старого дворянського роду.

Ваблення дитини до музики позначилося в ранньому дитинстві, і вже в чотири роки він став займатися з матір'ю, а потім вчився у піаністки Орнатської. У 1882 році Рахманінов поступив в Петербурзьку консерваторію, де три роки вчився у професорів Демянського і Сакетті. У 1885 році його перевели в Московську консерваторію, де він вчився і жив у Зверєва, на старших курсах його керівниками були по роялю Зілоті, по теорії і композиції Танєєв і Аренський. У 1891 році Рахманінов закінчив консерваторію як піаніст, а в 1892-му – як композитор з великою золотою медаллю. Його екзаменаційною роботою стала одноактна опера «Алеко», що показала неабияке дарування і творчу зрілість юного музиканта. Як піаніст Рахманінов вперше виступив осінню 1892 року. У 1893-му він написав свій Перший фортепіанний концерт, який Зілоті незабаром виконав за кордоном. До цього часу були написані також частина симфонії, симфонічна поема «Князь Ростислав», декілька фортепіанних і камерно-інструментальних творів, романси.

З вересня 1897 року композитор був запрошений диригентом в Московську приватну оперу, де пробув два сезони. За цей час він зблизився з Шаляпіним, вони виступали разом в концертах. Перші зарубіжні гастролі Рахманінова як піаніста і диригента, виконавця власних творів, – в Лондоні в 1899 році – пройшли блискуче. Після цього почалися його регулярні виступи за кордоном і в різних містах Росії. В кінці 1917 року, незабаром після жовтневого перевороту, Рахманінов виїхав з Росії. Декілька місяців він провів в країнах Скандинавії, а потім поселився в США, звідки виїздив на гастролі. Вони були дуже інтенсивними до кінця життя.

Помер С. Рахманінов 28 березня 1943 року в Беверлі Хиллз, Каліфорнія, похований в Кенсіко, поблизу Нью-Йорка.

Рахманінов залишив велику і різноманітну за жанрами спадщину. Окрім ранньої опери «Алеко» ним написані опери «Скупий лицар» і «Франческа да Ріміні» (1904), кантата «Весна» для солістів, хору і оркестру (1902), поема «Дзвони» для того ж складу (1913), 3 симфонії, симфонічна фантазія «Круча» (1893), симфонічна поема «Острів мертвих» (1909), Симфонічні танці (1940), 4 концерти і Рапсодія на тему Паганіні для фортепіано з оркестром, багато камерно-інструментальних ансамблів, зокрема Елегійне тріо «Пам'яті великого художника» на смерть Чайковського (1893), безліч творів для рояля, в числі яких 2 сонати, Варіації на тему Шопена, Варіації на тему Кореллі, музичні моменти, прелюдії, етюди-картини, сюїти для фортепіано в чотири руки, а також транскрипції і перекладення для фортепіано творів як своїх, так і інших композиторів, романси і хори. Ним написані і чудові духовні твори – Літургія Іоанна Златоуста і Цілонічне пильнування.

**Творчість композитора**

Музика Рахманінова відрізняється емоційною яскравістю, відвертістю, щедрою мелодикою, безпосередністю виразу. Експресивна загостреність поєднується в творах композитора з епічною суворістю, прониклива лірика – з глибоким драматизмом. Рахманінов продовжує і об'єднує традиції Чайковського і композиторів «Могутньої купки», привносячи в них дихання сучасності.

Та не лише музичні твори, але і літературна спадщина Рахманінова – сторінки спогадів, на жаль, незавершених, інтерв'ю, статті, листи – представляють величезний інтерес.

Читаючи вислови Рахманінова, не можна не піддатися чарівливості його розуму, тонкій спостережливості і влучності думок, не відмітити доброго гумору, коли інколи крізь похмурі настрої пробиваються теплі промені справжньої душевності. Цілком зрозуміло, що ці властивості особливо виявляються в листах до найбільш близьких йому кореспондентів, таких, як В.Р. Вільшау, І. Гофман, А.М. і М.С. Керзіни, М.К. Метнер, М.С. Морозов, С.А. Сатіна, А.А. і Е.В. Свани, сестри Скалой, М.А. Слонов, Е.І. і Е.К. Сомови, М.С. Шагінян та інші.

Листи Рахманінова, по суті своєму імпровізаційні, такі, що народжуються в процесі невимушеної бесіди, дозволяють скласти досить цілісну, майже літописно послідовну картину життєвого шляху композитора, різних по ступеню значущості подій, вражень і переживань.

По спогадах навіть дуже близьких йому людей, Рахманінов був скритний, небалакучий, коли справа стосувалася його композиторських задумів і тим більше їх ідейного змісту. Дружина Рахманінова – Наталія Олександрівна запевняє: «Я ніколи не знала, що він пише, поки він творив» [, 323]. Причому така скритність стала для композитора типовою з самого початку творчого життя. Дуже рідкісні випадки, коли він своїм кореспондентам повідомляє, над чим працює. Скритність свою Рахманінов пояснював частково невпевненістю: чи доведе він до закінчення свій задум або, розчарувавшись в ньому, кине роботу на півдорозі. Лише завершивши задумане, композитор ділився минулими муками творчості. І хоча ці відомості стосуються переважно інформаційно-фактологічної сторони, але все таки вони дозволяють дослідникам представити процес створення ряду творів – від моменту виникнення задуму до його повної реалізації, ступінь інтенсивності творчого процесу, яка була у Рахманінова феноменальною. З дивовижною швидкістю створювалися «Алеко», Концерт №1, Елегійне тріо «Пам'яті великого художника», «Франческа да Ріміні», «Скупий лицар», романси ор. 21, 26, 38, «Літургія святого Іоанна Златоуста», Концерт №3, «Етюди-картини» ор. 33 і 39, «Дзвони», «Цілонічне пильнування». Інтенсивність творчості Рахманінов не втратив і на схилі віку, хоча постійно скаржився, що втратив минулу швидкість твору. Досить прослідкувати по листах процес створення Рапсодії на тему Паганіні, Симфонії №3 і «Симфонічних танців», щоб в цьому переконатися. Звичайно бувало і так, що робота над твором затягувалася на багато років. Подібне відбулося, наприклад, з Симфонією №2, з Концертом №4. Але такі випадки в творчості Рахманінова виключення.

По спогадах С.А. Сатіної, Рахманінов якось в розмові з нею про зміст його творів сказав, що «все це висловлено в його творах» [, 323]. У окремих випадках, торкаючись цього питання в листах, він свідомо закутує свої міркування туманом невизначеності. Наприклад, закінчивши Сонату №1, він звертає увагу М.С. Морозова на недоліки, корінь яких, на думку автора, в її задумі: «Соната безумовно дика і нескінченно довга. Я думаю, близько 45 хвилин. У такі розміри мене заманила програма, тобто вірніше, одна керівна ідея. Це три контрастуючі типи з одного світового літературного твору. Звичайно, програми викладено ніякої не буде, хоч мені і починає приходити в голову, що якщо б я відкрив програму, то Соната стала б ясніша» [, 116]. Так ніхто і не дізнався б, який же світовий літературний твір послужив композиторові «керівною ідеєю», коли б не повідомлення К.Н. Ігумнова, якому Рахманінов свого часу довірливо назвав «Фауста» Гете. Не став би відомий конкретний смисловий підтекст Рапсодії на тему Паганіні, якби не виникла в нім практична необхідність у зв'язку з побажанням М.М. Фокіна поставити балет на музику цього твору. Показовим є і лист Рахманінова до О. Респіги від 2 січня 1930 року, в якому повідомляється програмний підтекст ряду його «Етюдів-картин» з ор. 33 і 39, призначених до оркестровки італійським композитором за замовленням С.А. Кусевицького. В цьому випадку Рахманінов відкриває програми вказаних п'єс через десятиліття з гаком після їх створення. Але, безперечно, саме вони свого часу надихнули композитора на створення ряду «Етюдів-картин». Розкрив же композитор свою творчу таємницю, мабуть, з метою направити думку Респіги по шляху, близькому до внутрішнього змісту вибраних п'єс.

Що стосується непрограмних інструментальних творів, то С. Рахманінов в якійсь мірі лише прочиняє завісу своїми висловами і тим самим як би намічає шляхи проникнення в зміст підтексту п'єс. У інтерв'ю, опублікованому в 1941 році, Рахманінов затверджує: «в процесі твору допомагають внемузичні враження, натхнення, що є джерелом, але «це не означає, що я пишу програмну музику». Кінець кінцем музика – вираз індивідуальності композитора у всій її полотні… Музика композитора повинна виражати дух країни, в якій він народився, його любов, його віру і думки, що виникли під враженням книг, картин, які він любить. Вона повинна стати узагальненням всього життєвого досвіду композитора.

Рахманінов з властивою йому замкнутістю не любив загальнофілософських, эстетико-соціологічних, конкретних музично-історичних або теоретичних міркувань. Тим часом до нього, як до музичного авторитету з світовим ім'ям, постійно були обернені питальні погляди і тих, хто шукав не тільки в його музичних творах, але і в літературних висловах етичну опору своїм творчим позиціям, і тих, хто здобував сенсаційний матеріал для збудження суперечок на сторінках загальної або спеціальної преси. Як С. Рахманінов не ухилявся від широкомовних, просторових думок, все ж таки, долаючи неприязнь до цього заняття, йому доводилося, особливо в роки життя за кордоном, неодноразово виступати з інтерв'ю з різних питань. У його листах також є естетична проблематика, але в них багато думок такого характеру кинуто побіжно, в інтерв'ю ж вони сконцентровані. Але більше всього матеріалу для складання повної картини його естетичних переконань, зрозуміло, дає його власна музична творчість, яка в основних своїх проявах показує, наскільки далекий він був від устремлінь сучасних йому композиторів – «новаторів».

Помилково думати, що Рахманінов взагалі проти творчих пошуків. На його думку, вони можуть бути плідними, якщо новаторство – результат оволодіння всім музичним досвідом людства: «Поважаю художні пошуки композитора, – заявляє Рахманінов, – якщо він приходить до музики «модерну» в результаті попередньої інтенсивної підготовки. Стравінській, наприклад, створив «Весну священну» не раніше, ніж пройшов напружений період навчання у такого майстра, як Римський-Корсаков, і після того, як написав класичну симфонію і інші твори в класичній формі. Інакше «Весна священна», зі всією її сміливістю, не володіла б такими солідними музичними достоїнствами гармонійного і ритмічного складу. Такі композитори знають, що вони роблять, коли руйнують закони; вони знають що їм протиставити, тому що мають досвід в класичних формах і стилі. Опанувавши правила, вони знають, які з них можуть бути знехтувані і яким слід підкорятися».

Звертає на себе увагу той факт, що, критикуючи багато, із його точки зору, потворних сторін мистецтва псевдоноваторів, Рахманінов, не говорячи вже про інтерв'ю, але навіть в листах до найближчих друзів, як правило, не називає імена тих, хто, на його думку, йде по помилковому шляху. До речі відмітимо, що цей же принцип, можливо, не без впливу С. Рахманінова, покладений в основу і книги Н.К. Метнера «Музи і мода». Адже в листах до кореспондентів Метнер досить відверто називає своїх творчих супротивників. Не згадує Рахманінов «винуватців» кризи, що відбувається в сучасному мистецтві, зрозуміло, не з відчуття боязні висловити своє відношення в обличчя. Адже він робив це не раз в своєму житті по інших приводах. Причина, можливо, полягає в тому, що для нього суть справи не в якихось окремих «лиходіях», а в суспільній атмосфері, що породжує чужі йому процеси в області духовного життя. У висловах Рахманінова ця проблема майже не зачіпається, але вона в якійсь мірі проходить в побіжно кинутому зауваженні в листі до Л. Ліблінга. Мабуть, Рахманінову здавалося, що безособова форма вислову дає велику свободу для загострення проблеми.

Як би там не було, песимістичний погляд Рахманінова на стан сучасного мистецтва страждає зайвою категоричністю, оскільки при багатьох навіть кризових, самих регресивних явищах, які спостерігаються в нім, і в цю складну, загострену кричущими суперечностями епоху, створені духовні цінності, здатні збагатити людство.

Дослідження естетичних поглядів Рахманінова справа майбутнього. Подібна праця, як мовилося, повинна ґрунтуватися перш за все на вивченні його музичної творчості. Безперечно, будуть привернуті і літературні вислови, особливо ті з них, що відрізняються об'єктивністю думок.

Характерний, що категоричністю і навіть суб'єктивністю страждали перш за все його вислови про себе самого, про свою творчість. У одному з своїх інтерв'ю Рахманінов заявляє: «Чим старше ми стаємо, тим більше втрачаємо божественну упевненість в собі, це скарб молодості, і все рідше переживаємо хвилини, коли віримо, що все зроблене нами – добре… ми сумуємо по тому відчуттю внутрішнього задоволення, яке не залежить від зовнішнього успіху… В даний час я все рідше буваю щиро задоволений собою, все рідше усвідомлюю, що зроблене мною – справжнє досягнення».

Це визнання потребує обмовки. Далеко не всі творці переживали почуття незадоволення собою. Що ж до Рахманінова, «божественну упевненість» в собі, а тим більше задоволеність зробленим він випробовував порівняно рідко і в роки розквіту, повної зрілості його творчості, і в молодості.

З перших років композиторського життя Рахманінов схильний був скоріше до критичної оцінки своїх творів, чим до визнання їх достоїнств. Не випадково лише після його смерті було опубліковано багато його юнацьких творів самих різних жанрів, і серед них немало примітних.

Рахманінов затримував вихід в світ навіть творів, прийнятих до видання, в тих випадках, коли його думка про них чомусь змінювалася. Так він поступав і в юності, коли мав потребу.

Про п'єси, що спочатку входили до складу ор. 4, Рахманінов писав М.А. Слонову 20 липня 1892 року: «Романсів у мене у пресі немає, та і навряд чи незабаром будуть, тому що ті романси, які у мене написані не можуть йти в друк, вони не гідні цього».

Нам нічого не відомо про долю симфонічного твору Рахманінова по «Дон-Жуану» Байрона, який композитор задумав писати у вигляді двох картин «а la Liszt». Можливо, перемогло критичне відношення до створеного і автор знищив написане? В усякому разі, в листі до М.А. Слонова від 24 липня 1894 року Рахманінов повідомляє: «Поки друга частина ще не зовсім готова. Створюю я і першу картину з 20 червня. Жахливо довго! Жахливо мучився і ще більше викидав, але що всього гірше, так це те, що я, можливо, і теперішнє все викину».

Приголомшений смертю П. І. Чайковського, Рахманінов взявся за твір Елегійного тріо «Пам'яті великого художника» і в процесі роботи «тремтів за кожне речення, викреслював іноді абсолютно все і знову починав думати і думати». Все ж таки більше ніж через десятиліття Рахманінов займається новою редакцією цього твору. В результаті виконаної роботи він приходить до висновку, що не зміг усунути «недолік» цього твору: «Тріо і в новій редакції буде дуже і дуже довге», – повідомляє він М.Л. Пресману 3/16 березня 1907 року.

Над Концертом №1 Рахманінов працював свого часу з великим захопленням і був задоволений кінцевим результатом. А опісля майже два десятиліття він вже думає переглянути цей твір і вирішити, що з ним робити, оскільки, на його думку, цей Концерт «в своєму теперішньому вигляді такий жахливий». У листопаді 1917 року він здійснює нову редакцію даного твору.

Не перестаєш дивуватися, читаючи рахманіновський аналіз «малих» достоїнств і «великих» недоліків його Симфонії №1, з якою нещадністю він розправляється зі своїм багатостраждальним дітищем і в листі до А.В. Затаєвича, через місяць з гаком після провалу Симфонії при виконання її в Петербурзі під управлінням А.К. Глазунова, і в листі до Б.В. Асафєва, через два десятиліття з часу фатальної події. Свого часу він заборонив її видання.

В муках народжувалася впродовж декількох років Симфонія №2, і в процесі створення її Рахманінов неодноразово скаржився, що насилу дається робота, що зробленим не задоволений, і нарешті 31 березня/13 квітня 1907 року в листі до м. Морозова приходить до висновку, що не вміє писати в цьому жанрі і дає собі слово більше не братися не за свою справу.

Проте, правда, майже через три десятиліття, з'являється на світ геніальна Симфонія №3. Рахманінов працює над нею із захопленням, а закінчивши твір, думає про нього «без всякої радості»; то запевняє, що «річ ця хороша», не дивлячись на її неуспіх при перших виконаннях в Америці і Англії; то знов страждає від того, що Симфонія перестала подобатися: «Видужати вже не можу, – пише він С.А. Сатіній 3 серпня 1939 року, – бо навряд чи зумію що-небудь написати ще. Я зовсім постарів і не можу сказати, що це мені легко дається. Важкувато!».

Під час роботи над Концертом №3 Рахманінова не покидає стан невдоволення. Більш ніж за півтора місяці до закінчення твору він пише М.С. Морозову: «Ти, звичайно, побажаєш дізнатися результати, а мені відповісти поки на це нічого, крім того, що «не закінчив»… що тим, що вже зробив, не особливо задоволений, що складається важко і т.д. і т.д. Звичайна історія!»

А свої романси ор. 21, куди входять «Доля», «Бузок», «Уривок з А. Мюссе», «Мелодія», «Тут добре», «Як мені боляче» і ін., Рахманінов в листі до М.С. Морозова ставить по своїх художніх достоїнствах в один ряд з салоновими творіннями Л.Д. Малашкіна і Я.Ф. Пригожого.

Завершивши в клавірі опери «Франческа да Ріміні» і «Скупий лицар», Рахманінов явно відчуває їх архітектонічні «погрішності»: «Франческу я днями закінчив, – пише він М.С. Морозову. – И тут, так само як в «Скупому лицарі», остання картина виявилася куцою […] є підхід до любовного дуету; є висновок любовного дуету, але сам дует відсутній». А 8 травня 1941 року в листі до С.Л. Бертенсона він називає «Франческу да Ріміні» невдалою оперою.

Немає необхідності перераховувати всі твори, що отримали, безумовно, суб'єктивну оцінку з боку автора. Додамо тільки, що і в тих випадках, коли завершений твір все ж таки задовольняв його, це не означало, що він згодом не знаходив причин для невдоволення створеним. Як було з «Літургією святого Іоанна Златоуста», про яку 31 липня 1910 року він повідомляє М.С. Морозову: «Давно не писав (з часу «Монни Ванни») нічого з таким задоволенням», а 14 листопада 1934 року в листі до Е.І. Сомова просить сповістити М.П. Афонського, що «цей твір «не до душі» авторові». Навіть такі капітальні і улюблені ним твори, як «Острів мертвих» і «Дзвони» в роки життя за кордоном піддалися змінам.