

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьёв (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.
РИИИ, вед. специалист исследовательской
группы СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
А. И. Янкус (канд. иск., доцент СПбГК)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеэбас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
А. М. Цукер (доктор иск., профессор
Ростовской консерватории)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2022

Содержание

Статьи

Константин Зенкин
Звук как процесс. Размышляя
об открытиях Штокхаузена **8**

Елизавета Сухарукова
Звуковой мир Рождества
в «Маленькой Рождественской сюите»
Джорджа Крама **30**

Юрий Абдоков
Борис Чайковский и Кирилл Кондрашин:
опыт художественного диалога **46**

Анастасия Упанова
Неизданный «Зимний концерт»
для малой домры и русского народного
оркестра Бориса Глыбовского **80**

Алена Шаталова
Третий концерт С. В. Рахманинова
в свете идей Б. В. Асафьева **96**

Александр Юдин
История возникновения и развития
кафедры концертмейстерского мастерства
Санкт-Петербургской (Ленинградской)
консерватории **112**

Документы

Лариса Миллер, Владимир Сомов
Анри Вьётан и Антон Рубинштейн.
Концертный дуэт для скрипки
и фортепиано на темы из оперы
Дж. Мейербергера «Пророк».
Автограф из собрания Санкт-
Петербургской консерватории **126**

Сведения об авторах **166**

Указатель публикаций в журнале
«Opera musicologica» за 2022 год.
Том 14 (№№ 1–4) **171**

Информация для авторов **178**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Anatoly Tsuker (*Doctor of Art History, Prof., Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency for Information Technologies and Communications
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2022

Contents

Articles

- Konstantin Zenkin*
Sound as a Process. Reflecting
on Stockhausen's Discoveries **8**
- Elizaveta Sukharukova*
The Sound World of Christmas
in George Crumb's Work
"A Little Suite For Christmas" **30**
- Yuriy Abdokov*
Boris Tchaikovsky and Kirill Kondrashin:
The Artistic Dialogue Experience **46**
- Anastasiya Upanova*
Unpublished Boris Glybovsky's
"Winter Concerto" for Domra
and Russian folk orchestra **80**
- Alena Shatalova*
The Third Concert of Sergei Rachmaninoff
in the Light of the Ideas of Boris Asafyev **96**
- Aleksandr Yudin*
The History of the Origin and Development
of the Department of Concertmaster
Skills of the Saint Petersburg (Leningrad)
Conservatory **112**

Documents

- Larisa Miller, Vladimir Somov*
Henri Vieuxtemps, Anton Rubinstein.
Duo Concertant for Violin and Piano
on Themes from G. Meyerbeer's "Le
Prophète". Autograph from the Saint
Petersburg Conservatory Collection **126**
- Contributors to this issue **166**
- Article Index (2022. Vol. 14, no. 1–4) **174**
- Directions to contributors **178**

Научная статья

УДК 785.6

doi: 10.26156/OM.2022.14.4.005

Третий концерт С. В. Рахманинова в свете идей Б. В. Асафьева

Алена Алексеевна Шаталова

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия, www.alenashatalova.ru@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5960-8529>

Аннотация. В статье рассматриваются устойчивые принципы жанровой модели инструментального концерта, представленные в работах разных авторов (Б. В. Асафьев, И. П. Дабаева, М. Е. Тараканов). На примере анализа Третьего концерта для фортепиано и оркестра С. В. Рахманинова в статье показаны идеи Асафьева относительно понятий «концерт», «концертность». По отношению к последнему, исследователь отмечал его значимость в эволюции музыкального мышления композитора. По мнению Асафьева, концертность была основанием для формирования «диалектики из диалога». В связи с этим особое внимание автора статьи сосредотачивается на воплощении принципа диалогичности в музыке композитора. Опираясь на аналитические очерки Асафьева о Втором концерте, симфонических опусах Рахманинова, правомерно говорить о доминирующей роли этого принципа, характерного, в частности, для жанровой модели концерта. Полученные в ходе исследования Третьего концерта результаты можно применять при выявлении специфических признаков стиля музыкального языка композитора, в том числе — специфики оркестрового письма, композиционных решений, интонационных, ладовых, гармонических и фактурных особенностей, своеобразия драматургического развития.

Ключевые слова: *Сергей Васильевич Рахманинов, Борис Владимирович Асафьев, инструментальный концерт, жанровая модель, концертность, диалогичность*

Для цитирования: *Шаталова А. А. Третий концерт С. В. Рахманинова в свете идей Б. В. Асафьева // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 4. С. 96–111. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.4.005>.*

© Шаталова А. А., 2022

Original article

doi: 10.26156/OM.2022.14.4.005

The Third Concerto of Sergei Rachmaninoff in the Light of the Ideas of Boris Asafyev

Alena A. Shatalova

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia,
www.alenashatalova.ru@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5960-8529>

Abstract. The article discusses sustainable principles of the genre model of the instrumental concerto presented in the works of various authors (Boris Asafyev, Irina Dabaeva, Mikhail Tarakanov etc.). The example of the Third Concerto for Piano and Orchestra by Sergei Rachmaninoff, is used to demonstrate Asafyev's ideas regarding the concepts of "concerto", "concerto character". With reference to the latter, the researcher noted its importance in the evolution of musical thinking. According to Asafyev, the concerto character was the basis for formation of the "dialogue based dialectic". In this regard, the author of the article focuses on implementation of the principle of dialogue in the composer's music. Based on Asafyev's analytical essays on the Second Concerto, Rachmaninoff's symphonic opuses, one can speak of the dominant role of this principle, which is characteristic, in particular, for the genre model of the concerto. The results of the research of the Third Concerto, can be used to identify specific features of the style of the composer's musical language, including the mastery of orchestral writing, compositional solutions, intonational, modal, harmonic and textural features, and the originality of the dramatic development.

Keywords: *Sergei Rachmaninoff, Boris Asafyev, instrumental concerto, genre model, concert quality, dialogue*

For citation: Shatalova A. A. The Third Concerto of Sergei Rachmaninoff in the Light of the Ideas of Boris Asafyev. *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, no. 4. P. 96–111. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.4.005>.

© Alena A. Shatalova, 2022

Третий концерт С. В. Рахманинова в свете идей Б. В. Асафьева

Во время работы над теорией интонации Б. В. Асафьев сформулировал подход к принципу концертности, исходящий из диалектики «музыкально организующей и оформляющей мысли» [Асафьев 1977, 306]; таким образом, концертность он представлял как принцип музыкального мышления. Осознавая этимологическую близость терминов — диалог и диалектика, Асафьев отмечает различия: «Я вовсе не вывожу диалектичность из диалога. Я говорю, что в музыкальном оформлении диалектичность проявляется нагляднее, когда конкретно выступают инструменты как носители тезиса и антитезиса, и идеи, контраста, не в смысле только различия тем, а в смысле взаимопроникновения противоположных предпосылок и различного их обоснования в процессе музыкального становления» [Асафьев 1977, 307]. Поскольку принцип концертности, по мнению Асафьева, развивался как совершенствование диалога, то именно это понятие он использует для характеристики жанра концерта¹.

Если история концертности есть движение к диалектике формы путем усложнения диалога, то современный Асафьеву концерт отражает, по его мнению, саму идею этого процесса, а не какие-либо конкретные формы ее воплощения. Это отражено в определении, где автор акцентирует внимание на драматургической стороне жанра: «Современный концерт есть, прежде всего, „переключение“ принципа разработки в диалектическое становление; идея становится действующей силой, музыкальное движение — действием, в котором каждый конкретный голос („инструмент“, а не отвлеченный голос строгого стиля) является носителем или, точнее, „делателем“ (фактором) развития. Развитие само уже перестает быть чем-то извне противопоставленным теме: оно и есть неперемutable условие ее существования, ее актуального проявления, полноты ее становления» [Асафьев 1977, 221].

Асафьевское определение концерта «раскрывает глубинные качества концертного мышления практически всех ведущих композиторов Но-

¹ В работе Н. А. Брагинской диалог и игра квалифицируются как «две основы, присущие поэтике концертного жанра как такового» [Брагинская 2005, 8]; об аспектах взаимодействия указанных понятий и формировании «игрового диалога» / «диалога игры» в концертах Стравинского см.: [Брагинская 2005, 8–29].

вейшего времени, обращающихся к жанрам и формам концертного музицирования. Главное здесь — опора на принцип, идею концертности как константу разнообразных жанровых форм этой сферы музыкального выражения, а не на устоявшиеся (готовые) модели» [Боганча 2015, 67].

По наблюдениям М. А. Боганча, концертность может быть представлена в двух видах — жанровом и стилевом [Боганча 2015]. С. И. Хватова рассматривает концертность, исходя из трактовки И. П. Дабаевой² и Ю. И. Паисова³, — как контрастирование, проявляющееся на всех уровнях [Хватова 2006, 7, сн. 1].

Обращаясь к истории развития жанра концерта, стоит отметить, что после Бетховена обозначились два главенствующих принципа развития музыкального материала: первый связан с традиционным пониманием жанра (где на первом месте выступают виртуозность, импровизационность, состязательность) и второй, обусловленный влиянием симфонии (ее цельным замыслом, тематическим взаимодействием, наличием контрастирующих образных сфер, разрешением их конфликта)⁴. Помимо этого, встречаются смешанные или «синтетические» концерты, где концертность и симфоничность выступают во взаимодействии.

В первом случае виртуозность и концерттирование являются основой развития музыки; главенствует принцип контраста кантилены и моторики, разных типов фактуры, тембров и т. п. Есть примеры концертов, в которых тематическая разработка отсутствует или имеет подчиненную функцию (например, первые части Первого концерта Н. Паганини для скрипки с оркестром, Концерта для скрипки с оркестром e-moll Ф. Мендельсона, Первого концерта для фортепиано П. И. Чайковского).

Во втором — развитие музыки связано с преимущественной опорой на драматургические приемы жанра симфонии, принципы тематической разработки, противопоставление образно-тематических сфер. Виртуозность в таких концертах приобрела в определенном смысле функцию средства драматического развития: характерные для этого жанра каденции стали не только показателем мастерства солиста, но и продолжали развитие музыкальных тем сочинения (начиная с Бетховена композиторы стали сами писать каденции, что не исключало создание каденций

² Дабаева И. П. Русский духовный концерт в отечественной культуре XIX — начала XX века: автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Ростовская гос. консерватория имени С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2017. 38 с.

³ Паисов Ю. И. Духовный концерт в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: сборник статей и исследований / ред.-сост. Ю. И. Паисов. Вып. 2. Москва: Композитор, 2004. С. 231–262.

⁴ Л. Н. Раабен обозначил их как виртуозный и симфонизированный типы концерта [Раабен 1974, 922–925].

другими музыкантами, уже по-своему разрабатывающими музыкальный материал произведения).

Стоит отметить, что метод музыкального мышления, обозначенный Б. В. Асафьевым как «симфонизм», может через разные типы музыкальной драматургии эффективно раскрывать процессы становления и развития, борьбу противоположных начал с помощью интонационно-тематических связей и контрастов и т. д. «Суть симфонизма будет в непрестанном наложении качественного элемента инаковости, новизны, а не просто подтверждения уже ранее испытанного состояния, равновесия» [Асафьев 1917, 6].

Вместе с тем для первого типа концерта характерно доминирование солиста и аккомпанирующая роль оркестра; для второго же — активность оркестра, продиктованная драматургией (развитие музыкального материала происходит во взаимодействии солиста и оркестра), что способствует относительному равноправию солирующей и оркестровой партий.

Утверждение принципа концертности способствует росту интереса композиторов к выявлению потенциала выразительности отдельных элементов музыкального языка⁵. Асафьев утверждал, что само «значение „соревнования“ заключается не в одном виртуозном превосходстве (владение инструментом и свобода в преодолении технических проблем), а в совершенстве диалога, в его экспрессии — в том, что два или несколько концертирующих инструментов, исходя из некоторых общих предпосылок, вскрывают в них два начала, два течения и развивают свои точки зрения диалектически, в сознании постоянного сосуществования идеи господствующей и ею же порожденной идеи контрастирующей» [Асафьев 1977, 218].

В истории русской музыки жанр концерта утверждается с 3-й четверти XIX в. Поскольку его становление и развитие в России началось позже по сравнению с другими симфоническими жанрами, становление его характерных черт и признаков происходило в сжатые сроки.

Несомненную популярность жанра концерта в России, возможно, объяснит следующее высказывание Б. В. Асафьева: «В концерте „пластичность“ мотивов, сопоставление соперничающих звучностей, установка на импровизационную находчивость в использовании материала, плакат-

⁵ Приоритетным изначально был тембр инструмента и свойственный ему тип фактуры, а также выразительно-технические возможности инструмента. Эпоха романтизма обогатила жанр концерта глубоким поэтическим содержанием, в котором образно-контрастные стороны раскрываются в единстве замысла — посредством диалога солиста (в зависимости от выбора композитором солирующего инструмента) и оркестра.

ность тем и их легкая обозримость как руководящих тезисов, наконец, необходимость расчета силы звукового напряжения играют роль больше, чем где бы то ни было» [Асафьев 1977, 236–237]. Стоит добавить, что рубеж XIX–XX вв. охарактеризован небывалым «всплеском» творческой активности русских композиторов-пианистов, в частности, С. И. Танеева, А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова, Н. К. Метнера, С. С. Прокофьева, в их наследии неизменно присутствует жанр фортепианного концерта.

Опусы С. В. Рахманинова стоят в ряду выдающихся примеров воплощения жанра в русской музыке, в их числе — Третий концерт для фортепиано и оркестра *op. 30 d-moll* (1909). Произведение, посвященное Иосифу Гофману, представляет собой трехчастную композицию:

I часть (*d-moll*) *Allegro ma non tanto*;

II часть (*d-moll — Des-dur*) *Intermezzo: Adagio*;

III часть (*d-moll — D-dur*) *Finale: Alla breve*.

Первая часть начинается с проведения темы ГП⁶, ее подготавливает лишь двухтактовое оркестровое построение, задающее ровный ритмический фон для песенной темы. Она изложена в октавном удвоении, в партии фортепиано, на приглушенной звучности⁷. Простой напев расширяется (посредством опеваания соседних звуков) и, переходя в секвенционное движение, достигает кульминации. Частое возвращение к основному тону (*d-moll*) вызывает ассоциации с мелодикой знаменных распевов, где этот элемент является основополагающим. Оркестровое сопровождение сочетает аккордовую вертикаль с вкраплением «хоровых» подголосков, органично дополняющих песенный характер звучания темы. По структуре ГП представляет собой законченное построение, с небольшими изменениями при повторе темы инструментами оркестра.

⁶ Здесь и далее используются сокращенные обозначения: ГП — главная партия, СЧ — связующая часть, ПП — побочная партия, ЗЧ — заключительная часть.

⁷ Композитор отвечал на вопросы американского музыковеда И. С. Яссера так:

«1) Первая тема моего Третьего концерта ни из народно-песенных форм, ни из церковных источников не заимствована. Просто так „написалось“! Вы это отнесете, вероятно, к „неосознанному“! Если у меня и были какие планы при сочинении этой темы, то чисто звуковые. Я хотел „спеть“ мелодию на фортепиано, как ее поют певцы — найти подходящее, вернее, не заглушающее это „пение“ оркестровое сопровождение.

2) Таким образом, я не стремился придать теме ни песенного, ни литургического характера. Если бы это было так, я бы, вероятно, „осознанно“ придерживался бы лада и не допустил бы, возможно, *cis*, а воспользовался бы *c*. В то же время нахожу, что тема эта приобрела, помимо моего намерения, песенный или обиходный характер...

3) Никаких вариантов, указывающих на колебание в выборе мелодических оборотов этой темы, — что-то не вспоминаю. Как уже сказал: тема легко и просто „написалась“! Это замечание исключает возможность истории „возникновения“ темы! Не Вы ли сами сказали о „неосознанном“?» [Yasser 1969, 313–328].

Особенностью этой темы является, апеллируя к приведенному ранее высказыванию Асафьева, «пластичность» мотивов, идущая, с одной стороны, от поступенной мелодики церковных песнопений, с другой же — от мягких опеваний протяжной песни, часто возникающих в результате характерной для фольклора импровизационности. Фоном же и одновременно активным действенным компонентом становится аккордовая вертикаль с элементами хоровой и колокольной звучности, что определяет многослойность концертной фактуры.

СЧ достаточно продолжительна по масштабам, она выстраивается на материале ГП и имеет развивающий характер, сходный с разработочными разделами сонатной формы. Это свойство музыки Рахманинова служит примером проявления симфонизма как метода музыкального мышления. Если в ГП диалогичность воплощалась благодаря соотношению мелодии и ее фактурного обрамления, то здесь она проникает вглубь музыкальной ткани, становясь еще одним средством выразительности, способствующим развитию драматургии в целом.

Появлению ПП предшествует вступительное построение (предваряемое небольшой каденцией солиста), в котором слышны интонации ГП и СЧ. Мелодия темы звучит в партии фортепиано, оркестр постепенно подключается по мере динамического и мелодического расширения диапазона звучания. По характеру тема ПП напоминает «песенную» ГП⁸ (помимо этого, она вызывает ассоциации с *Adagio sostenuto* рахманиновского Второго концерта для фортепиано с оркестром). Дальнейшее развитие темы ПП имеет сходство с импровизационными разделами, в которых все захватывает экспрессия сильного чувства. Процесс этого развития очень точно характеризуют слова Асафьева о значении «соревнования» в концертном жанре. Это не виртуозное мастерство, а «совершенство диалога, его экспрессия — два или несколько концертирующих инструмента, исходя из общих предпосылок, вскрывают в них два начала <...> и развивают свои точки зрения диалектически, в сознании постоянного сосуществования идее господствующей и ею же порожденной идеи контрастирующей» (здесь следует вспомнить о производном характере темы ПП по отношению к теме ГП — ср. *ил. 1а* и *1б* [Асафьев 1977, 218]).

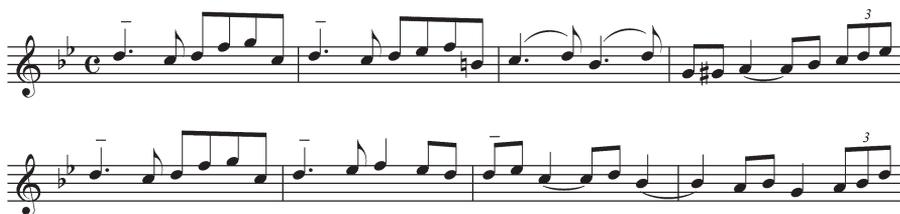
Подобное соотношение тем переносит драматургический конфликт на более масштабный уровень — противопоставление сил не внутри напряженной разработки, а между экспозицией и разработкой.

⁸ Таким образом, обозначается наличие двух равноправных участников, между которыми устанавливается диалог (каждый выступает со своим характерным музыкальным материалом).



Ил. 1 а. С. В. Рахманинов. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром.
I часть, тема главной партии, тт. 3–7

Fig. 1 a. S. Rachmaninoff. *Concerto No. 3 for piano and orchestra*.
Part I, theme of the main part, meas. 3–7



Ил. 1 б. С. В. Рахманинов. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром.
I часть, тема побочной партии, тт. 109–116

Fig. 1 b. S. Rachmaninoff. *Concerto No. 3 for piano and orchestra*.
Part I, theme of the side part, meas. 109–116

Разработка начинается сокращенным проведением темы ГП, ее очертания быстро размываются пассажами фортепиано и короткими мелодическими фигурами инструментов оркестра. Композитор из этой темы вычленяет мотив, постепенно преобразуя его (переводя из гомофонной в аккордовую версию, которая приобретает грозное, энергичное звучание). Музыкальное движение, доведенное до кульминации, обрывается стремительным нисходящим аккордовым пассажем у фортепиано, сменяющимся далее продолжительным динамическим спадом. Дополняют такое состояние повторяющиеся, «стонущие» интонации оркестра, а затем и у фортепиано.

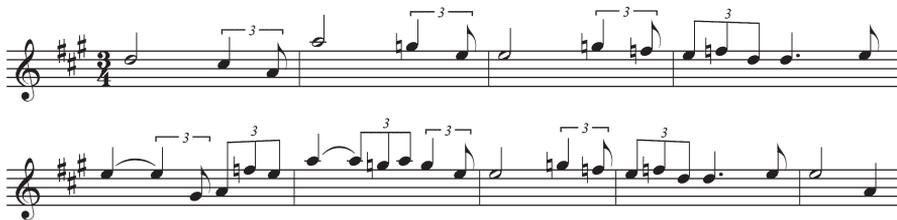
«Оборвавшаяся» волна тематического развития сменяется новым нарастающим напряжением, движением к еще одной кульминационной волне, которая размывает границы окончания разработки и начала репризы части. Она становится масштабной каденцией солиста⁹. Развитие музыкального материала в разработочном разделе выстраивается не на основе принципа сопоставления, диалога солиста и оркестра, а на

⁹ Тем самым усиливая принцип солирования в концерте.

их взаимодействии, «единении». Иными словами, композитор в разработке, а далее в репризе и коде работает с музыкальным материалом так, как если бы это была симфония, а не концерт для фортепиано с оркестром (в его традиционном понимании).

В репризе тема ГП сокращена. Ее преобразования определили возможность звучания материала в качестве кульминационной вершины. В сокращенном виде представлена и тема ПП. В коде части снова проводится тема ГП, в своем первоначальном виде.

Вторая часть названа композитором *Intermezzo*. По форме она представляет собой вариации на тему хорального склада (варьируется, впрочем, только ее начальное построение — *ил. 2*).



Ил. 2. С. В. Рахманинов. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром. II часть, основная тема, тт. 1–9

Fig. 2. S. Rachmaninoff. *Concerto No. 3 for piano and orchestra*. Part II, theme of the main part, meas. 1–9

Мелодия темы проводится в оркестре, а после вступления фортепиано полностью переходит в его партию. В процессе развития происходят отклонения в *A-dur*, *Des-dur*, *f-moll*, *b-moll*, *es-moll*. Мелодическая линия выстраивается краткими трехзвучными мотивами, основанными на нисходящей секундовой интонации. Музыкальное движение разворачивается волнообразно, стремясь достичь мелодической вершины, но вместе с тем оно постоянно «опадает». Возникающий далее диалог между варьированными проведениями темы и фактурным обрамлением оркестра становится, по словам Асафьева «непременным условием ее существования (идея), ее актуального проявления, полноты ее становления» [Асафьев 1977, 22].

В *Intermezzo* ощутимо присутствие формы второго плана — трехчастной (репризой можно назвать 5-ю вариацию *Maestoso*, которая повто

рует 1-ю в динамизированном виде). В вариациях основная тема приобретает восторженный характер, в них преобладает фоновое фигурационное движение (зачастую именно в партии фортепиано, что вновь вызывает ассоциации с каденциями солиста). Каждый вариант темы плавно перетекает в другой, в результате в структуре части исчезает строгое следование вариационной форме. По мнению Асафьева, в подобной ситуации «идея становится действующей силой, музыкальное движение — действием, в котором каждый конкретный голос („инструмент“, а не отвлеченный голос строгого стиля) является носителем или, точнее, „делателем“ (фактором) развития» [Асафьев 1977, 22].

Финал Концерта вносит значительный контраст по сравнению с предшествующей частью. Тема ГП имеет черты маршевости, воплощаемые повторением квартовой интонации, стремительных восходящих октавных ходов фортепиано, и, вместе с тем, сходство с фактурой хоровых произведений). С другой стороны, звуковысотное решение темы напоминает колокольный перезвон (ил. 3).

Тема ПП, как и в I ч., не контрастирует теме главной. Она наполнена такой же устремленностью, энергичностью, имеет волнообразное движение, синкопированные ритмические акценты (ил. 4). Только в завершении экспозиционного раздела проведение темы приобретает мягкие и плавные очертания (ц. 45).

В данной части композитор вместо разработки вводит эпизод¹⁰ — *Scherzando Es-dur*, вбирающий в себя интонации тем ГП и ПП финала. Как отмечает В. Н. Брянцева, «для эпизода характерна специфически-рахманиновская стилистика — особый акцент на интенсивной ритмической вариантности, а также использование простой гармонической основы, расцвеченной проходящими и вспомогательными звуками» [Брянцева 1976, 432]. В целом эпизод схож с разделом разработки I ч., в котором композитор вариантно развивает основные темы, что подчас вызывает трансформации их первоначального облика.

Продолжительное динамическое нарастание приводит к динамизированной репризе части, где тема ПП преобразуется в светлый гимнический вариант.

Наконец, большая кода возвращает драматическое нагнетание I ч. концерта (низкий регистр фортепиано, приглушенное тремоло литавр,

¹⁰ В. Н. Брянцева прослеживает некоторое сходство структуры формы финала и *Intermezzo* концерта: «Форма *Scherzando* складывается опять из четырех многоставных вариантных строф: вторая строфа — от ц. 50, третья — от *Meno mosso*, 3/2, четвертая — от *Lento*, ц. 55» [Брянцева 1976, 432].

Ил. 3. С. В. Рахманинов. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром.
I часть, тема главной партии, тт. 3–10

Fig. 3. S. Rachmaninoff. *Concerto No. 3 for piano and orchestra*.
Part I, theme of the main part, meas. 3–10

доминантовый органнй пункт). Развитие музыкального материала постепенно расширяется, переходя в более светлый регистр, образуя тематическую связь с темами ГП и ПП.

Таким образом, Третий концерт, как и предшествующий ему Второй, утверждает оптимистическое начало, которое помогает преодолеть трудности на жизненном пути человека. Б. В. Асафьев отмечает: «Пробудив своей начальной темой Третьего концерта то, что А. С. Пушкин назвал



Ил. 4. С. В. Рахманинов. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром.
III часть, тема побочной партии, тт. 72–77

Fig. 4. S. Rachmaninoff. *Concerto No. 3 for piano and orchestra*.
Part III, theme of the side part, meas. 72–77

„унылыми мечтаньями“¹¹, С. В. Рахманинов с колоссальным размахом и силой развития музыки из жизнеспособного мелодического зерна преодолел „реквиемные“ (в смысле поисков душевного покоя) настроения, уже начавшие застилать его волю¹² к творчеству. <...> Третий концерт рождается словно из краткой исповеди одинокой души, разрастаясь в песнь души (вовсе не субъективную, замкнутую, песнь для себя) и поиски места для себя в окружающей действительности: диалог, словно старинные прения жизни со смертью, опять по-новому выдвигает значимость рахманиновской ритмики, ни в каком случае не механизмирующей движения музыки, а вызывающей спор за ценность жизни и неизбежное возвращение к весне и радостям человечности» [Асафьев 1954, 302].

¹¹ Асафьев цитирует стихотворение А. С. Пушкина «Цветы последние милей» (1825):

Цветы последние милей
Роскошных первоцветов полей.
Они унылые мечтанья
Живее пробуждают в нас.
Так иногда разлуки час
Живее сладкого свиданья. (Примеч. автора статьи. — А. Ш.).

¹² «Весной того же 1909 года был написан щемящий душу „Остров мертвых“ — музыка тишины и моря, безусловно также с тенденциями симфонического диалога, но в пределах только оркестра» [Асафьев 1954, 302].

В отличие от Второго концерта, здесь нет равноправия между партией солиста и оркестра, явно образуется «перевес» в сторону фортепиано. Структура произведения приобретает особенности, связанные с доминированием солиста (например, разработочные разделы зачастую схожи с каденциями солиста, развитие интонаций основных тем имеет импровизационный характер, как и их первоначальное изложение — тема ПП I ч., основная тема II ч.).

Вместе с тем, отметим особое качество образующегося диалога между оркестром и солистом. Б. В. Асафьев обращает внимание, что «П. И. Чайковский прибегает к диалогизирующему оркестру и к музыке как собеседованию, достигает множества нюансов в речах инструментов (уже в „Онегине“ это покоряет!), добиваясь выразительной вокально-инструментальной ариозно-речитативной речи» [Асафьев 1954, 158]. Эти черты нашли отражение и в концертном наследии Рахманинова: «С. В. Рахманинов искренно признавался, что это качество (диалогичность) ему не дается. Но он забывал главное: что в его собственных руках была палитра, требовавшая не меньшей чуткости и слуховой осязательности, чем оркестровая, и что с помощью ее он выработал в себе фортепианного колориста первоклассной чуткости, использовавшего для русской музыки классические уроки Ф. Шопена и Ф. Листа, особенно масштабы последнего. Мало того, он из скромности скрывал, что закономерности pedalности и логика экономии в условиях атмосферы фортепиано-соло — диалогов фортепиано и оркестра — совсем иного качества, чем только оркестровая цементировка. А в этих-то иных закономерностях он достиг уже в своем Втором концерте великих завоеваний, и чем дальше (Третий концерт), тем больше и точнее осознавалась им палитра фортепианности и симфонического диалогирования фортепиано и оркестра, с преодолением щегольства внешней виртуозности» [Асафьев 1954, 298].

Несомненно, что Третий концерт Рахманинова можно отнести к тому типу жанровой концертной модели, где развитие музыки связано с опорой на драматургические приемы жанра симфонии. Это проявляется, в первую очередь, в соотношении тем ГП и ПП в крайних частях. Драматургический конфликт переносится из экспозиции в разработку, где их начальный облик коренным образом трансформируется; все это, в конечном счете, приводит к обновлению главной темы в репризе.

Воплощение принципов концертного жанра в рассматриваемом сочинении заключается в роли диалогических взаимоотношений, актуализирующихся в разных аспектах. Во-первых, это взаимодействие солиста и оркестра. Во-вторых — развитие материала, предполагающее активное вторжение элементов темы ГП I ч. на протяжении всего цикла.

Эту особую форму претворения принципа диалогичности можно обозначить как *имманентное качество мышления композитора*, особенно ярко проявившееся в поздний период его творчества.

Список источников

- [1] Асафьев 1917 — *Асафьев Б. В.* Соблазн и преодоления // Мелос. Кн. 1. Петроград: Синод. тип., 1917. 134 с.
- [2] Асафьев 1954 — *Асафьев Б. В.* Избранные труды. Т. 2: Избранные работы о П. И. Чайковском, А. Г. Рубинштейне, А. К. Глазунове, А. К. Лядове, С. И. Танееве, С. В. Рахманинове и других русских композиторах / ред. текста, вступ. ст. и примеч. к работам о Чайковском В. В. Протопопова, к работе о др. композиторах Е. М. Орловой. Москва: Издательство Академии наук СССР, 1954. 384 с.
- [3] Асафьев 1977 — *Асафьев Б. В.* Книга о Стравинском. Ленинград: Музыка, 1977. 399 с.
- [4] Бахтин 1986 — *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. 444 с.
- [5] Боганча 2015 — *Боганча М. А.* Методологические основы изучения феномена концертности как жанрово-стилевого комплекса // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Когляревського. Вип. 42; ред.-упор. Г. И. Ганзбург. Харків: САМ, 2015. С. 56–67.
- [6] Брагинская 2005 — *Брагинская Н. А.* Неоклассические концерты Стравинского : учебное пособие. Санкт-Петербург: Издательство Политехнического университета, 2005. 100 с.
- [7] Брянцева 1976 — *Брянцева В. Н.* С. В. Рахманинов. Москва: Советский композитор, 1976. 645 с.
- [8] Осипенко 2018 — *Осипенко О. А.* Музыкальный тематизм струнных квартетов Д. Д. Шостаковича: жанровый генезис и семантика: автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Магнитогорская гос. консерватория имени М. И. Глинки. Красноярск: [б. и.], 2018. 26 с.
- [9] Раабен 1974 — *Раабен Л. Н.* Концерт // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2. Москва: Советская энциклопедия, 1974. Стб. 922–925.
- [10] Самойленко 2003 — *Самойленко Е. М.* Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва: [б. и.], 2003. 26 с.
- [11] Хватова 2006 — *Хватова С. И.* Русский духовный концерт второй половины XX века: автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Ростовская гос. консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону: [б. и.], 2006. 26 с.
- [12] Yasser 1969 — *Yasser J.* The opening theme of Rachmaninoff's Third piano concerto and its liturgical prototype // The Musical Quarterly. 1969. Vol. 55. № 3. P. 313–328.

References

- [1] Asafyev, Boris V. (1917). "Soblazn i preodoleniya" ["Temptation and overcoming"]. In *Melos*. B. 1. Petrograd: Synod. type, 134 p. (in Russian).
- [2] Asafyev, Boris V. (1954). *Izbrannyye trudy [Selected works]*. Vol. 2: *Izbrannyye raboty o P. I. Tchaikovskom, A. G. Rubinshteine, A. K. Glazunove, A. K. Lyadove, S. I. Taneyeve, S. V. Rachmaninove i drugikh russkikh kompozitorakh [Selected works about Pyotr Tchaikovsky, Anton Rubinstein, Alexander Glazunov, Anatoly Lyadov, Sergei Taneyev, Sergei Rachmaninoff and other Russian composers]*. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 384 p. (in Russian).
- [3] Asafyev, Boris V. (1977). *Kniga o Stravinskom [Book about Stravinsky]*. Leningrad: Muzyka, 399 p. (in Russian).
- [4] Bakhtin, Mikhail M. (1986). *Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]*. Moscow: Art, 444 p. (in Russian).
- [5] Bogancha, Marina A. (2015). "Metodologicheskiye osnovy izucheniya fenomena kontsertnosti kak zhanrovo-stilevogo kompleksa" ["Methodological foundations for studying the phenomenon of concert performance as a genre and style complex"]. In *Problemy vzajemodii mystectva, pedagogiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of mutual modality of science, pedagogy and theory and practice of education]*: Collection of works Sciences. Art. Hark. nat. university of sciences named after I. P. Kotlyarevsky. Iss. 42. Kharkiv: SAM., pp. 56–67 (in Russian).
- [6] Braginskaya, Natalia A. (2005). *Neoklassicheskie kontserty Stravinskogo [Stravinsky's Neoclassical Concertos]*: study guide. St. Petersburg: Izdatel'stvo Polytekhnicheskogo universiteta, 100 p. (in Russian).
- [7] Bryantseva, Vera N. (1976). *S. V. Rachmaninoff [Sergei Rachmaninoff]*. Moscow: Sovetskiiy kompozitor, 645 p. (in Russian).
- [8] Osipenko, Olesya A. (2018). *Muzykal'nyy tematizm strunnykh kvartetov D. D. Shostakovicha: zhanrovyy genesis i semantika [Musical thematism of string quartets by Dmitri Shostakovich: genre genesis and semantics]*: Extended abstract of Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Magnitogorsk State Conservatory of M. I. Glinka. Krasnoyarsk: [s. l.], 26 p. (in Russian).
- [9] Raaben, Lev N. (1974). "Kontsert" ["Concert"]. In *Muzykal'naya entsiklopediya [Musical Encyclopedia]*: in 6 vols. Vol. 2. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, Col. 960. (in Russian).
- [10] Samoylenko, Elena M. (2003). *Zhanrovaya priroda instrumental'nogo kontserta i kontsertnoye tvorchestvo A. Eshpaya [Genre nature of the instrumental concerto and concert creativity of Andrei Eshpai]*: Extended abstract of Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Gnesin Russian Academy of Music. Moscow: [s. l.], 2003, 26 p. (in Russian).
- [11] Khvatova, Svetlana I. (2006). *Russkiy dukhovnyy kontsert vtoroy poloviny XX veka [Russian spiritual concerto of the second half of the 20th century]*: Extended abstract of Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Rostov State Conservatory (Academy) named after S. V. Rachmaninoff. Rostov-na-Donu: [s. l.], 2006. 26 p. (in Russian).
- [12] Yasser, Iosif S. (1969). "The opening theme of Rachmaninoff's Third piano concerto and its liturgical prototype". In *The Musical Quarterly*. 1969. Vol. 55. No 3. P. 313–328.

Статья поступила в редакцию: 18.04.2022; одобрена после рецензирования: 18.05.2022;
принята к публикации: 30.09.2022; опубликована: 10.10.2022.

The article was submitted 18.04.2022; approved after reviewing 18.05.2022; accepted for
publication 30.09.2022; published: 10.10.2022.



This is an open access article distributed
under the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

ке Санкт-Петербургского государственного института культуры (научный руководитель — Заслуженный деятель искусств РФ, профессор, кандидат искусствоведения Н. А. Кравцов). Лауреат и дипломант конкурсов исполнительского искусства, в числе которых: Международный конкурс «Окно в Европу» (Санкт-Петербург, 2012), Восьмые молодежные Дельфийские игры Санкт-Петербурга (2015), Всероссийский конкурс «Дон Гран-При» (Ростов-на-Дону, 2016), Международный конкурс государств-участников СНГ (Москва, 2019), Конкурс инструментального и камерного исполнительства в рамках III Международного Евразийского фестиваля «Великий шелковый путь. Диалог культур» (Санкт-Петербург, 2019). Являлась председателем жюри секции струнных народных инструментов Всероссийского фестиваля-конкурса «Урсал-Тауда» (Альметьевск, 2018). Солистка Камерного оркестра «Скоморохи»; солистка и концертмейстер Оркестра национальных инструментов «ТеремА».

Алена Алексеевна Шаталова — в 2015 году окончила Забайкальское краевое училище искусств (г. Чита) по специальности «теория музыки». В 2020 году окончила Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск) по специальности «музыковедение», класс профессора И. В. Ефимовой. В том же году поступила в аспирантуру Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, класс профессора З. М. Гусейновой.

Александр Наумович Юдин — пианист, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, кандидат искусствоведения (2010), доцент (2018). Окончил Санкт-Петербургскую государственную консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова (2004), затем аспирантуру (2006)

(scientific supervisor — honored artist of the Russian Federation, professor, PhD, Nikolay A. Kravtsov). Laureate and diploma recipient of performing arts contests including: International Competition "Window to Europe" (St. Petersburg, 2012), Eighth Youth Delphic Games in St. Petersburg (2015), Russian competition "Don Grand Prix" (Rostov-on-Don, 2016), International Competition of the CIS Member States (Moscow, 2019), competition for instrumental and chamber performances within the III International Eurasian Festival "The Great Silk Road. Dialogue of Cultures" (St. Petersburg, 2019). Anastasia was also the chairman of the jury for the stringed folk instruments of the Russian festival-competition "Ursal-Tauda" (Almetьевск, 2018). She is a soloist of the "Skomorokhi" Chamber Orchestra; as well as the soloist and accompanist of the "TeremA" orchestra of national instruments.

Alena A. Shatalova — in 2015, she graduated from the Trans-Baikal Regional College of Arts (Chita, Russia) with a degree in music theory. In 2020, she graduated from the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts (Krasnoyarsk, Russia) with a degree in musicology, class of Professor Irina V. Efimova. In the same year, she entered the St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory (St. Petersburg, Russia) for postgraduate studies, class of Doctor of Art History, Professor Zivar M. Guseinova.

Aleksandr Yudin is piano performer, Professor at the Musical Instruments Chair of the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University, PhD of Arts (2010), and Senior Lecturer (since 2018). Born in Leningrad in 1979, in 2009 he graduated from the St. Petersburg Conservatory and in 2006 completed the Conservatory's postgraduate program (majoring in Accompaniment Class). Author of 25 acade-

opera musicologica
научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 14. № 4. 2022

Подписано в печать 10.10.2022. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 11,25. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 297.

Отпечатано ИП Копыльцов П. И.
394052, Воронежская область, город Воронеж,
улица Маршала Неделина, д. 27, кв. 56
тел.: 8 (950) 765-69-59
e-mail: Kopyltsow_Pavel@mail.ru