

RU

Эволюция концертно-сонатной формы в творчестве С. В. Рахманинова

Астахова О. А., Кудрявцева Н. Е.

Аннотация. Цель данного исследования показать формирование и развитие концертно-сонатной формы в творчестве С. В. Рахманинова. В статье описана история модификации концертно-сонатной формы музыкальных произведений; представлена типология концертно-сонатной формы «постклассического» периода В. Задерацкого; на основе концепции В. Задерацкого проанализированы следующие произведения С. Рахманинова: Концерт № 1 op. 1 fis-moll, Концерт № 2 op. 18 c-moll, Концерт С. Рахманинова № 3 op. 30 d-moll, Четвертый концерт op. 40 g-moll. Научная новизна данного исследования заключается в описании последовательной поэтапной эволюции концертно-сонатной формы в творчестве С. Рахманинова. А именно, авторы приходят к выводам, что первый концерт С. Рахманинова обладает характеристиками как канона, так эвристики, во втором концерте прослеживаются новые тенденции жанра и формы, в третьем концерте представлены дальнейшие усложнения композиции, а четвертый представляет собой высшую степень модификации концертно-сонатной формы.

EN

The evolution of the concert and sonata form in the works of S. V. Rachmaninoff

Astakhova O. A., Kudryavtseva N. E.

Abstract. The aim of this research is to demonstrate the formation and development of the concert and sonata form in the works of S. V. Rachmaninoff. The article describes the history of the modification of the concert and sonata form in musical compositions and presents the typology of the concert and sonata form of the "post-classical" period by V. Zaderatsky. Based on V. Zaderatsky's concept, the following works of S. Rachmaninoff have been analyzed: Concert No. 1 Op. 1 in F-sharp minor, Concert No. 2 Op. 18 in C minor, Concert No. 3 Op. 30 in D minor, and the Fourth Concert Op. 40 in G minor. The scientific novelty of this research lies in describing the sequential step-by-step evolution of the concert and sonata form in the creative work of S. Rachmaninoff. The authors conclude that Rachmaninoff's First Concert embodies characteristics of both canon and heuristics. In the Second Concert, new tendencies of the genre and form are observed, while in the Third Concert, further complexities of composition are presented. The Fourth Concert represents the highest degree of modification of the concert and sonata form.

Введение

Сонатная форма является одной из самых драматургически сложных и разнообразных в ряду других форм инструментальной музыки. Вопросы исторического развития, типологии и многие другие, связанные с сонатностью, уже долгое время привлекают к себе внимание музыковедов, и вряд ли данная проблематика может быть окончательно исчерпана. Здесь важен не только вопрос становления и развития сонатной формы на протяжении эпох, но и проблемы ее авторских модификаций в творчестве отдельных композиторов.

Сформировавшись в эпоху классицизма, концертно-сонатная форма постоянно изменялась на протяжении эпох. Каждый композитор, обращаясь к ней, вносил в нее те или иные индивидуальные особенности. Одним из таких ярких новаторов в области формы явился С. В. Рахманинов. Концертно-сонатные формы в сочинениях Рахманинова заслуживают отдельного внимания: будучи не только гениальным композитором, но и выдающимся пианистом своего времени, он не смог пройти мимо такого богатого своими возможностями жанра, как инструментальный концерт. В своих концертах композитор продолжил линию обновления и индивидуализации концертно-сонатной формы, свойственную всей музыке XX века.

В связи с вышесказанным в ходе данного исследования решены следующие задачи: во-первых, описана концепция В. Задерацкого «концертно-сонатной формы» музыкальных произведений; во-вторых, раскрыто понятие «концертно-сонатной формы» на примерах концертного творчества С. В. Рахманинова.

Необходимо отметить, что теоретическую основу данного исследования составили работы посвященные: музыкальной форме как процессу (Асафьев, 1971; Бобровский, 1977; Способин, 1984), истории и эволюции сонатной формы (Протопопов, 2010, 2013; Холопов, 1973; Воловик, 2016).

Результаты данной работы будут полезны искусствоведам, занимающимся исследованием творческого наследия С. Рахманинова, а также преподавателям музыкально-педагогических вузов.

Обсуждение и результаты

Одной из наиболее сложных разновидностей сонатной формы принято считать сонатность в первых частях инструментальных концертов, что обусловлено важными особенностями жанра. Как известно, принцип *концертности* основывается в своих исторических истоках на регулярном чередовании солирующих (*solo*) и оркестровых (*tutti*) эпизодов. Сложился этот принцип в эпоху барокко в жанре *concerto grosso*, став, таким образом, предшественником жанра классического инструментального концерта. «Состязание в согласии» – основной, глобальный принцип жанра концерта на всем протяжении его исторического развития. Особая структура первой части инструментальных концертов венских классиков дает возможность исследователям выделять ее как отдельную – «сонатную форму с особенностями», или «сонатную форму первой части инструментального концерта», или «сонатную форму с двойной экспозицией», не давая ей обобщающего наименования.

В. Задерацкий в своем труде «Музыкальная форма» (2008) по отношению к первым частям концертов выдвигает особое понятие: «концертно-сонатная форма». Оно явилось необходимым условием для понимания специфики сонатности в условиях концертного жанра. «Зрелая сонатная форма – детище классицизма, поэтому классицистский концерт дает первые законченные примеры концертной трактовки сонатной формы. Более того, в это время действительно складывается специфический тип сонатной формы, который по праву можно назвать *концертной формой*, но с одной оговоркой: это всегда будет концертная *сонатная* форма» (Задерацкий, 2008, с. 146). Таким образом, исследователь ввел интегрирующий, емкий и краткий термин, в котором показана синтетическая природы данной формы, где структурные принципы сонатности сочетаются с жанровыми, видовыми признаками концерта. Раскроем это понятие на примерах концертного творчества С. В. Рахманинова, но прежде целесообразно раскрыть и саму концепцию В. Задерацкого в свете небольшого исторического экскурса.

Концертно-сонатная форма в эпоху классицизма имела несколько характерных признаков. Они касались всех разделов формы. Первый, и, зачастую, определяющий признак данной формы – это наличие двойной экспозиции. В разработке участвовал обычно не весь тематизм экспозиций. Соотношение *tutti* – *solo* все больше сдвигалось в сторону преобладания сольного инструмента. Реприза, так же, как и разработка, не использует весь тематический материал двух экспозиций. В репризе, с традиционным сонатным тональным планом, всегда повторялся материал оркестровой экспозиции, но уже с участием солиста. Особое значение отдавалось каденции солиста, которая обычно помещалась в конце формы – после нее следовало небольшое оркестровое заключение. Временных ограничений в каденции не вводилось: как правило, она соответствовала по времени наименьшей из двух экспозиций.

Концертно-сонатная форма обычно включала в себя несколько динамичных кульминаций, в связи с обилием разделов, характерных для данной формы. Активный динамический всплеск в каденции не воспринимался как генеральная кульминация формы.

Наиболее сложной и вместе с тем интересной проблемой в концертно-сонатной форме является решение соотношения солирующего инструмента и оркестра. Музыкально-тематический материал солиста может противостоять оркестровому материалу, может дополнять его, сливаясь с ним в «смысловом унисоне», и может подчинять оркестр, сводя его роль до простого аккомпанемента.

Концертно-сонатная форма модифицировалась и усложнялась на протяжении двух веков своей истории. В. Задерацкий не только предлагает определение формы, представляет ее сущность, но и выводит следующие разновидности концертно-сонатной формы «постклассического» периода, типологию которой мы считаем необходимым здесь привести (Поскольку мы опираемся на авторское исследование, то и терминология будет приведена авторская. – Прим. авторов):

- *Форма, содержащая рудименты классицистской композиции в условиях переосмысления функций разделов.* Важное свойство – сохраняется избыток тематизма в экспозиции формы. Вторая особенность – сохранение эффекта импровизационности. Каденция в подобной форме помещалась, как и у классиков, в конце репризы; в ней продолжалось «доразвитие» тем. Яркий пример – первая часть фортепианного концерта №1 b-moll П. Чайковского.

- *Форма, освобожденная от конструктивных привнесений концертного жанра и абсолютно соответствующая структурным принципам сонатности.* Основополагающая роль в данном типе формы отводится отношению «солист-оркестр». К этому типу концертно-сонатной формы относится первая часть Второго фортепианного концерта С. Рахманинова: солирующий инструмент здесь имеет повышенную плотность звучания. Кроме того, композиция имеет четкую сонатную структуру.

- *Формы с элементами «монтажной» драматургии и смещением функций.* Наиболее наглядно этот принцип проявился, прежде всего, в музыке мастеров XX века. В основе – идея *игры*, в которой обязательным условием является «элемент непредсказуемости» в четкой структуре формы. Частые сдвиги в форме (например, эпизод на месте разработки, а собственно разработка в зоне репризы) являются основополагающим принципом формообразования. Яркий пример – Третий фортепианный концерт C-dur op. 26 С. Прокофьева.

• Следующие три типа данной формы, предложенные В. Задерацким, можно объединить, на наш взгляд, по общему существенному признаку: в них сочетаются новое, континуально-контрастное формообразование с устоявшимися формами. Это «композиция, отразившая воздействие континуально-контрастного формообразования», «форма, эквивалентная сонатной (на основе континуально-контрастного принципа)», «форма, эквивалентная сонатной (на основе иной композиционной структуры)» (Задерацкий, 2008, с. 179-197).

Концерт С. Рахманинова № 1 op. 1 fis-moll: канон и эвристика

Первый фортепианный концерт op.1 fis-moll (1890-1891г.г.) написан С. Рахманиновым в юношеские годы, во время обучения в консерватории. представляет собой традиционный трехчастный цикл. Первая часть концерта – *Vivace* (fis-moll) – написана в концертно-сонатной форме, без оркестровой экспозиции. Композиция сохраняет важные признаки формы: начало с яркого фортепианного вступления патетического характера (подобно концерту Э. Грига), наличие сольной импровизационной каденции. Также в данной композиции четко соблюдается принцип диалогичности между солистом и оркестром.

В целом, первая часть данного концерта имеет четкие очертания концертно-сонатной формы: тематические, тональные принципы сонатности сочетаются здесь с импровизационностью и диалогичным принципом концертного жанра. По выше приведенной типологии В. Задерацкого данное *Vivace* относится к первому типу – «Форма, содержащая рудименты классицистской композиции в условиях переосмысления функций разделов».

В. Холопова в своем труде «Музыка как вид искусства» пишет: «Искусство растет на почве канона и впитывает солнечную энергию эвристики. Канон и эвристика связаны друг с другом по принципу великого круговращения «веществ в природе», по закону диалектического единства противоположностей» (Холопова, 2000, с. 62). Исследователь в этой работе говорит о важности как канонических принципов в искусстве, так и новаторства. «Уникальность музыкального шедевра становится залогом его каноничности и бесконечного тиражирования» (Холопова, 2000, с. 63). На наш взгляд, уместно определить подобное соотношение и в Первом концерте. Некоторые исследователи творчества композитора утверждают, что в данном опусе заметно воздействие творчества композиторов, на музыке которых рос и формировался юный Рахманинов – П. Чайковского, А. Рубинштейна, Ф. Шопена, Р. Шумана, Э. Грига. Но по нашему мнению, это не юношеское «копирование», а скорее именно дань каноничности жанра, так как уже в этом произведении есть так называемые «рахманиновские» элементы – широкий песенный тематизм, каскады ярких гармонических последовательностей, мощные колокольные аккорды-дублировки, сочетающиеся с яркой энергией и виртуозностью.

Концерт С. Рахманинова № 2 op. 18 c-moll: новые тенденции жанра и формы

Второй концерт – одна из жемчужин в сокровищнице мировой музыкальной классики. Именно этот концерт принес композитору по праву заслуженное признание. Премьера состоялась 27 октября 1901 года под управлением А. Зилоти, партию фортепиано исполнял автор.

Следуя традициям П. Чайковского и других русских и зарубежных композиторов XIX века, рахманиновский концерт содержит и много нового как в своем образном строе и средствах музыкального выражения, так и в самой трактовке жанра. Трехчастный цикл Второго концерта на первый взгляд вполне традиционен. Однако композитор по-новому трактует наполнение каждой из частей. Так, первая часть написана композитором в концертно-сонатной форме с рядом особенностей. Вторая часть – поэтичное *Adagio E-dur* – написана в своеобразной трехчастной композиции. Отличительной ее чертой являются две каденции солиста – весьма редкое явление в медленных частях цикла. Финал – достаточно четкая форма рондо-сонаты (правда, второе проведение темы рефрена, перед центральным эпизодом, несколько сокращено) с кодой-апофеозом на теме побочной партии.

Черты новаторства проявились и в драматургии, и в форме первой части Второго концерта – *Allegro*, которая представляет собой *концертно-сонатную* форму с трансформированной репризой. Соответственно шести типам концертно-сонатной формы, выделяемым В. Задерацким (2008: с.156-167), данную композицию можно отнести ко второму типу – «Форма, освобожденная от конструктивных привнесений концертного жанра и абсолютно соответствующая структурным принципам сонатности».

Экспозиция первой части имеет несколько особенностей. Здесь также происходит характерное для романтической экспозиции разграничение на две контрастные сферы – сферу главной партии и сферу побочной. Несмотря на то, что обе эти темы очень мелодичны и распевны, семантика их различна. Если главная партия больше тяготеет к объективно-эпической образности, то побочная – к более субъективно-чувственной, порывистой, романтически открытой лирике. И представляют они своего рода замкнутые, обособленные «истории», «новеллы», что весьма характерно для романтической экспозиции. Но в данном случае уместно говорить не об антагонистическом «расколе», а именно о разграничении. Это характерный пример *контрастно-неконфликтной* драматургии. Связующей партии здесь как таковой нет, ее заменяет небольшой ход-связка, а заключительная партия выполняет своеобразную функцию, не примыкая явно к сфере побочной партии: их объединяет не характер изложения, а тональность. Каждая из тем имеет вид плавной и объемной мелодической волны. Краткое вступление образует самостоятельную сферу, но в отличие от Чайковского, это не образ рока, а мощный эпический, колокольный зачин, характерный для Рахманинова.

Разработка развивается очень динамично и целеустремленно, что проявляется, прежде всего, в постепенном ускорении темпа: *Moto precedente*, *Piu vivo*, *accelerando*, *Allegro*. Продолжая традиции лирико-драматического симфонизма П. И. Чайковского, она состоит из двух масштабных волн.

Самые важные новации данного сонатного *allegro* проявляются в репризе. Прежде всего, это связано с тематическими процессами. Утверждение нового тематического элемента, возникшего в разработке, дальнейшее его преобразование, а также существенная образная трансформация побочной партии привели к совершенно новым акцентам в сонатной форме.

Если в экспозиции основная часть изложения главной темы была поручена оркестру, то здесь оркестр и солист взаимно дополняют друг друга, исполняя *две* разные темы. *Главная партия* в репризе динамизируется: она становится еще более мужественной и мощной. Структура темы сохраняется – это по-прежнему двухчастная форма. Именно изложение главной партии в репризе является итогом драматической линии в первой части концерта: дальнейшим основным принципом изложения в репризе будет процесс «размывания» тем.

Наиболее существенные изменения происходят в сфере *побочной партии*: она кардинально не совпадает с экспозицией и по содержанию, и по структуре. Вместо цельного звучания в экспозиции, здесь она не утверждается, а воспринимается скорее как воспоминание, чему способствует приглушенный, несколько романтический тембр валторны. Интересно, что образное различие между главными темами еще больше усиливается, выявляется их семантическая разнородность: сдержанно-эпическое начало становится драматически открытым, а романтически-лирическое – зыбким, неуловимым, почти импрессионистическим. Темы в репризе достигают своих «крайностей», при этом одна утверждается в своей целостности и мощи, раскрываясь максимально полно и ярко и обогащаясь еще дополнительными коннотациями («новый» элемент!), а другая, наоборот – «свертывается» и затихает. Грань между репризой и кодой стирается, образуя энергичное завершающее единство.

Безусловно, в данном сонатном *allegro* заметно влияние на композитора драматического симфонизма П. Чайковского. В отличие от многих других композиторов-пианистов, Рахманинов не увлекается излишней виртуозностью, все его внимание направлено к самой сущности. Взяв за основу классико-романтическую сонатную форму, Рахманинов по-новому ее наполняет, создав поистине гениальное сочинение. Отметим, что реприза становится в данной форме важным этапом, где происходит переосмысление основных драматургических сфер.

Одной из важных особенностей этого концерта является отсутствие в нем сольной импровизируемой каденции. Новшества коснулись и пропорций в соотношении солист – оркестр. Здесь композитор отходит от традиционного принципа концертности – «состояния в согласии» – что приводит к достаточному равноправию в партиях. Вот как об этом пишет В. Задерацкий: *«Форма монолитна, строга, но ... концертна по признакам функционального соотношения солирующего инструмента и оркестра. Несмотря на минимальное для таких форм время оркестровых звучаний без солирующего инструмента, оркестр имеет здесь большую нагрузку по воосозданию тематических рельефов в ходе развертывания формы. 160 тактов (из 374-х целого объема формы) – это время тематических проведений в оркестре, когда рояль воспроизводит лишь сопровождающие фигурации либо контрастные контрапункты (своего рода контрфигуры). И все же рояль – безоговорочный лидер по части именно тематической нагрузки. Оно реализует смысловые рельефы на большем пространстве формы, и в этом основной знак «концертности» рассматриваемой композиции»* (2008, с. 174).

Подобный отход от традиций, проявляющийся, прежде всего, в трактовке формы, в переосмыслении функций разделов и тем, будет продолжен Рахманиновым и в других его сочинениях.

Концерт С. Рахманинова № 3 ор. 30 d-moll: дальнейшие осложнения композиции

Третий концерт – кульминация фортепианного стиля композитора. Б. Асафьев считал, что, начиная именно с этого концерта, происходит окончательное формирование «титанического стиля рахманиновской фортепианности, а черты наивно романтической фактуры, свойственные ранним сочинениям композитора, полностью преодолеваются им» (История русской музыки, 1997, с. 89).

В третьем концерте продолжается линия дальнейшей индивидуализации формы, на основе переосмысления функций ее разделов. Так, привычная функция репризы – подытоживание всего предыдущего развития – у Рахманинова иная. У него реприза – образно и структурно существенно измененный раздел.

Концерт традиционно состоит из трех частей, но с новым наполнением каждой из них. Так, первая часть – *Allegro ma non tanto* (d-moll) – концертно-сонатная форма с весьма необычно трактованной репризой и дополнительным рондальным планом. Вторая часть концерта – *Intermezzo: Adagio* (A-dur) – свободные вариации на одну тему. В финале концерта – *Alla breve* (d-moll) – Рахманинов применяет особый вид сонатной формы – сонатная форма с эпизодом вместо разработки. Финал концерта имеет синтетический характер: помимо основных тем финала (главная партия, связующая, две побочные темы и заключительная) здесь проводятся и темы из первой части концерта. Это придает циклу еще большую цельность, скрепляя его явными тематическими арками. Завершается весь концерт мощной кодой-апофеозом.

Итак, первая часть концерта – концертно-сонатная форма. По типологии В. Задерацкого она относится к первому типу – «Форма, содержащая рудименты классицистской композиции в условиях переосмысления функций разделов». Помимо широко изложенных главной и, особенно, побочной тем, важную роль здесь играет и обширная связующая партия, состоящая из нескольких разделов. Чрезвычайно важен в концерте и эффект импровизационности, наличие трех развернутых сольных каденций.

В данном сонатном *allegro* можно выделить три динамические волны. Итогом развития первой волны является местная кульминация, расположенная во второй теме побочной партии в экспозиции; вторая волна – кульминация в центре разработки; третья – генеральная кульминация части приходится на каденцию солиста, связывающую разработку и репризу. Все три динамические волны являются узловыми моментами формы.

Данное Allegro – пример романтической экспозиции с разграничением двух контрастных сфер (по признакам контрастно-неконфликтно драматургии). Экспонирование достаточно обширно, темы имеют сложную «внутреннюю» структуру. Например, побочная партия – двухтемна, вторая тема – вариант переинтонирования первой темы.

В целом следует подчеркнуть особую роль импровизационности в Концерте. Это проявляется, прежде всего, в наличии трех сольных каденций, первая из которых (в экспозиции) имеет две авторские редакции; своего рода свобода в тематической работе наблюдается в побочной партии – две темы представлены как два варианта одной. Каденции являются здесь, не только виртуозными эпизодами, но и узловыми моментами формы: в них развитие не останавливается, а, наоборот, продолжается. Кроме того, функции каденций различны: в экспозиции она выполняет функцию связки, завершая связующую партию. В разработке она является драматическим пиком – тема главной партии образно трансформируется в результате интенсивного развития. В репризе обращает на себя внимание новый смысл каденции: она приобретает тематическую функцию. Вторая побочная тема сразу излагается в виде каденции солиста: ее начало почти сразу растворяется в «бисерных» рассыпающихся пассажах. Форма обогащена дополнительными планами: по косвенным признакам можно усмотреть вторичные принципы рондальности как на уровне целого, так и на уровне побочной партии в экспозиции.

Четвертый концерт С. Рахманинова *op. 40 g-moll*: высшая степень модификации концертно-сонатной формы

Можно с уверенностью утверждать, что Четвертый концерт С. Рахманинова – знаковое произведение не только в творчестве композитора. Оно занимает важное место в сокровищнице русской и мировой музыкальной культуры. Этот концерт отличают новаторские черты в сфере драматургии и композиции. Он также является кульминационной точкой развития концертного жанра (в его традиционном циклическом трехчастном виде) в творчестве Рахманинова.

Первая часть концерта – Allegro vivace (Alla breve) – имеет большое значение в цикле; она выполняет ведущую смысловую и драматургическую функцию. Эта часть (традиционно наиболее значимая в целом) представляет собой развернутое сонатное allegro, обладает подлинно симфоническим размахом, насыщена контрастным тематизмом. Она написана в *концертно-сонатной* форме с весьма своеобразной, образно трансформированной зеркальной репризой. По типологии В. Задерацкого ее можно отнести ко второму типу – «Форма, освобожденная от конструктивных привнесений концертного жанра и абсолютно соответствующая структурным принципам сонатности».

Анализ первой части Концерта дает возможность сделать следующие выводы, касающиеся формы:

- Экспозиция выполняет свою традиционную функцию показа тем; заметен довольно сильный образный контраст между главной и побочной партиями, но экспозиция следует и романтическим традициям: она трехтемна и трехтональна. Заключительная партия имеет самостоятельный тематизм и свою собственную тональность и она также контрастирует основным темам.

- Разработка соответствует нормам классической сонатной формы, в ней в основном развивается материал главной партии. Мотивное развитие векторно направлено к главной кульминации всей формы. Однако сама кульминация помещена в необычном месте (центре композиции) и имеет необычное гармоническое решение (гармония *мажорной субдоминанты*). Кульминация не «разрешается» в репризу, после нее следует рубежный раздел, постепенно утверждающий тональность мажорной субдоминанты, в тональности которой и звучит начало репризы.

- Реприза – нетрадиционная, с абсолютно новым смыслом. Она не восстанавливает экспозицию, а образно ее преобразует. Данная реприза – это не вывод, не итог, а скорее воспоминания о прошлом, «отдельные мгновения прошлого»; в результате чего лирическое начало подчиняет себе более активное, музыкальный процесс течет свободно, ломая привычные рамки. Это весьма вольное и оригинальное решение классической формы, новаторское даже для первой половины двадцатого столетия.

Логика композиции в целом находится в романтических традициях обновления и даже разрушения репризы. Однако особенность ее заключается в том, что экспозиция никак не «провоцировала» на подобное развитие событий. Основное воздействие на облик репризы оказала здесь, возможно, разработка как весьма самостоятельный этап формы. В данном концерте можно говорить о своеобразной концепции цикла – размывание репризы в первой части, во второй части частичная реприза, очень сильно сокращенная, и полный отказ от нее в финале. Но протянутые от первой части арки придают сочинению целостность, смещая внутренние акценты.

Заключение

Таким образом, мы видим наглядный пример того, как Рахманинов мастерски модифицировал форму, раскрывающую новые образные смыслы, новые соотношения привычных образов-тем. Для того чтобы проследить эволюцию в концертном творчестве Рахманинова, сравним первые части Четвертого, итогового, концерта с предыдущими:

- Как и в Первом концерте, в Четвертом представлены альтернативный тип экспозиции, развернутое экспонирование главной партии и более камерная, лаконичная побочная.

- Со Вторым концертом его роднит отсутствие сольной каденции, многофазовое строение разработки, приводящее к мощной совместной кульминации солиста и оркестра, образная трансформация тем в репризах

(хотя и разного типа). В целом, оба концерта демонстрируют одинаковый тип концертно-сонатной формы по типологии В. Задерацкого – «Форма, освобожденная от конструктивных привнесений концертного жанра и абсолютно соответствующая структурным принципам сонатности».

- С Третьим концертом особенная схожесть наблюдается в строении репризы, вернее, в неопределенности ее начала, в своего рода, «размывании» границ формы. Реприза в этих концертах – зеркальная. Но если в d-moll'ном концерте тема в репризе появляется в своем экспозиционном образе, то здесь она представлена образно трансформированной, она звучит в абсолютно ином варианте (лирический характер, исполняется флейтами в высоком регистре). Заметим, что побочная партия в Третьем концерте в репризе дана, по сути, в виде каденции, а в Четвертом она рассредоточенная, с элементами монтажности; кроме того, в ней сочетаются элементы главной партии и новый колокольный элемент. В g-moll'ном концерте композитор представляет нам обновленный вариант формы, в котором процесс разрушения и функционального обновления репризы самый показательный: реприза абсолютно не похожа на экспозицию, она не возвращает к основным образам, а наоборот, дает их новые варианты.

- И, наконец, все концерты объединяет тип тематизма главной партии: они все представляют собой протяженные, широко развитые мелодии на основе тематической однородности.

Четвертый концерт явил собой важный этап не только потому, что он последний по времени написания концерт Рахманинова. Главное в нем то, что после него композитор приходит к новому (для него, как композитора) типу формы – концертные вариации с окрестром, к новому способу воплощения музыкального материала – к Рапсодии на тему Паганини. Это произведение негласно считается Пятым концертом Рахманинова, однако, от концертного жанра здесь остались только принцип соотношений солист-оркестр и эффект импровизационности. В целом, это уже абсолютно другая форма, в которой на первом плане – вариационность, импровизационность, свобода в изложении музыкального материала, а на втором – трехчастность. Подобную импровизационность, отчасти «свободу» в построении формы мы уже наблюдали в Третьем концерте. Однако там композитор в целом не выходит за рамки концертно-сонатной формы, как основной для первых частей цикла.

Источники | References

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музыка, 1971.
2. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1977.
3. Задерацкий В. П. Музыкальная форма: в 2-х вып. М.: Музыка, 2008. Вып. 2.
4. История русской музыки: в 10-ти т. М.: Музыка, 1997. Т. 10.
5. Протопопов В. В. История сонатной формы: сонатная форма в западноевропейской музыке конца XVIII – 1-й половины XIX века. М.: Музыка, 2013.
6. Протопопов В. В. История сонатной формы: сонатная форма в русской музыке. М.: Музыка, 2010.
7. Способин И. В. Музыкальная форма. М.: Музыка, 1984.
8. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. СПб.: Лань, 2000.
9. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 2001.
10. Холопов Ю. Н. Концертная форма у И. С. Баха // О музыке. Проблемы анализа / ред-сост. В. П. Бобровский, Г. Л. Головинский. М., 1973.
11. Воловик Н. К проблеме эволюции концертно-сонатной формы С. В. Рахманинова. М.: ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, 2016.

Информация об авторах | Author information



Астахова Ольга Андреевна¹, к. иск., проф.
Кудрявцева Наталья Евгеньевна²

^{1,2} Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова, г. Москва



Astakhova Olga Andreevna¹, PhD
Kudryavtseva Natalia Evgenievna²

^{1,2} State Musical and Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov, Moscow

¹ astolandra@gmail.com, ² volovik1991@bk.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 02.09.2023; опубликовано online (published online): 24.11.2023.

Ключевые слова (keywords): концертно-сонатная форма; творчество С. В. Рахманинова; формы инструментальной музыки; классическая музыка XX века; concert and sonata form; creative work of S. V. Rachmaninoff; forms of instrumental music; classical music of the XX century.