



Осадчая Екатерина Юрьевна, старший преподаватель кафедры академического пения и оперной подготовки им. Н.Н. Кириченко факультета консерватории Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: katyaosadcha@mail.ru

**ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ С.В. РАХМАНИНОВА (I ЧАСТЬ)
В ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫХ ВЕРСИЯХ
Е. СВЕТЛАНОВА И С. РАХМАНИНОВА**

В данной статье проводится сравнительный анализ интерпретационных версий I части 3-й симфонии С.В. Рахманинова. Рассматривается композиционно-драматургическая идея и динамика разворачивания событий в этой части.

Ключевые слова: С.В. Рахманинов, 3-я симфония, Е. Светланов, интерпретация, дирижер.

E.Yu. Osadchaya

Osadchaya Ekaterina Yuryevna, senior lecturer of department of academic singing and opera training of N.N. Kirichenko of faculty of conservatory of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: katyaosadcha@mail.ru

**THE THIRD SYMPHONY OF S.V. RACHMANINOV (1 PART)
IN THE INTERPRETATIVE VERSIONS
OF E. SVETLANOV AND S. RACHMANINOV**

In this article a comparative analysis of the interpretational versions of part 1 of the 3rd symphony of S.V. Rachmaninov is carried out. The compositional-dramaturgic idea and dynamic of deployment of events of the part are considered.

Key words: S.V. Rachmaninov, the 3rd symphony, E. Svetlanov, interpretation, conductor.

Третья симфония Рахманинова – произведение глубоко русское. Ее интонационный склад, эмоционально-душевный строй, вся палитра звуковых красок ярко и убедительно говорят о том, что это исповедь русского человека о родном и бесконечно любимом отечестве [...]. Действительно, в третьей симфонии тема Родины – ведущая, основополагающая [2, с. 8].

Перед проведением сравнительного анализа двух интерпретационных версий, остановимся на композиционно-драматургической идее I части и определим, как претворяется композиторский замысел и музыкальная идея в динамике развертывания событий.

Композиционно-драматургическая идея I части.

Одной из особенностей позднего стиля Рахманинова становится проникновение вариационности в сонатно-симфонический цикл. Можно проследить элементы вариационности, которым подвергаются все основные темы I части, в пределах сонатной формы.

Анализ части проведем по партитуре – Издательство «Музыка», Москва, 1975 г. Для начала следует определить границы сонатной формы I части:

Вступление.

Экспозиция Г.п. (ц.1), Св.п. (Tempo precedente), П.п. (ц.5), З.п. (3 такта до ц.10).

Разработка (вторая вольта).

Реприза (ц.25).

Кода (ц.33).

Нельзя не выделить звено, связывающее всю симфонию воедино – это лейтмотив симфонии. Он подвергается вариационному развитию, складываясь в своеобразный микроцикл, где первое проведение во вступлении – это тема микроцикла, а остальные десять – ее варианты. В результате длительного развития лейтмотив претерпевает значительное образное и тембровое преобразование. Во вступлении ко второй части он неторопливо-величав и вместе с тем танцевален, а порой звучит на гребне трагедийных волн, в страшном обличье (перед фугой в III части). Основные изменения лейтмотива: **метроритмические** – перемена размера, дробление начального звука, наличие или отсутствие синкопы; **интонационно-гармонические** – варьирование начальной интонации – ход вверх вместо нисходящего, **ладогармонические** варианты темы; **тембровые**.

Другой микроцикл вариаций внутри сонатной формы в I части образует главная партия. В экспозиции и репризе она проходит по одному разу, в разработке четыре. Если в экспозиции Г.п. представлена как задумчивая лирическая тема, в духе народной песни, то в разработке она приобретает совершенно иной облик. Интонации ее искажаются, тема звучит в низком регистре, а тревожный, дробящий контрапункт – остинато – усиливает беспокойный, напряженный характер. В разработке изменения Г.п. касаются интонационного состава, ритмического строения и инструментовки. По сравнению с экспозицией тема укорочена, в ней отсутствует завершение первого и второго предложения (3–4 такт с затакта ц.1 и два такта до ц.2). Отсутствие этого «припева» обостряет восходящие ходы в мелодии темы, лишает ее плавности, закругленности в окончаниях фраз. Интересно применение элемента данного окончания (припева) в связке, перед побочной

(Tempo precedente) и внутри развития побочной партии. Также на этом элементе строится З.п., что еще больше усиливает единую образную сферу всей экспозиции. Побочная партия в первой части следует принципу вариантности. На протяжении всей части тема не подвергается какой-либо трансформации, образному переосмыслению, разве что приобретает другую жанровую окраску (появляется маршевость в ц.8). Ее развитие – это разрастание одного лирического образа. «Зерном» П.п. является ее начальный четырехтакт. Все проведения на протяжении части – варианты этого четырехтакта. Тема П.п. звучит в экспозиции, репризе, коде и совсем не появляется в разработке. В экспозиции три проведения, каждое из которых длиннее предыдущего и захватывает больший диапазон. Тематическое развертывание достигается метроритмическим варьированием – ритмическим сжатием или расширением отдельных интонаций, смещением метрических акцентов, варьированным повторением отдельных мотивов, секвенцированием, введением задержаний, вспомогательных и проходящих звуков, приводящих к разрастанию мелодической линии. В репризе к ритмо-интонационному варьированию добавлено и ладогармоническое развитие, которое охватывает тональности: C dur, c mol, As dur. В коде (ц.33) основные интонации П.п. звучат с контрапунктом, возникшим из ее тематизма.

Кульминации тем вступления и Г.п. находятся в разработке. Г.п. (ц.16) приобретает фанфарность, которая усиливается восходящим, взлетным движением 4-х валторн и 2-х тромбонов. Несколько проведений темы вступления, начиная с 3 такта ц.19, образуют кульминационный блок всей первой части, который завершается октавным унисоном 2-х труб и 2-х тромбонов (4 такта до ц.22).

Итак, можно прийти к выводу, что применив принцип вариационности в сонатно-симфоническом цикле, Рахманинов тем самым объединил не только весь цикл, но и его части, непосредственно внутри себя (как мы видим на примере I части).

Претворение композиторского замысла и музыкальной идеи в динамике развертывания событий.

Вступление. Первые 4 такта симфонии вводят нас в атмосферу задумчивого образа – «из глубины веков», который исполняют два кларнета, валторна и виолончель соло в темпе *Lento*. В 5 такте резкий выход из «оцепенения». Смена темпа – *Allegro moderato*, динамики – форте. Взлетный пассаж октавным унисоном в исполнении деревянных духовых и струнных на фоне барабанного тремоло вводит новый образ. И снова резкий контраст (2 такта до ц.1), после утвержденного *a-moll* тутти остаются только вторые скрипки на фоне гаснущих валторн. Из тонической терции, повторяемой группой скрипок, рождается тема главной партии (ц.1). Ее интонируют *Ob a2* и *Fg a2* с раскачивающимися скрипками, которые «захватывают» все больший диапазон. За счет диалогичности звучания выделяются обе линии.

Хотелось бы еще раз подчеркнуть один из принципов написания основных тем части. Рахманинов путем повторения–вариантности, дает развитие своей мысли. Она рождается как бы в сомнениях, но после поиска ладогармонического, (путем расширения диапазона временного и звуковысотного) утверждает свое право на существование.

В 3 цифре меняется устоявшаяся ритмическая организация, появляются триольные переключки. Они вступают в противоборство с мерным движением восьмых и четвертей. Здесь также Рахманинов дважды сопоставляет разные характеры. Потом утверждает триольность, которая развиваясь темпово – *Roso più mosso*, – приводит нас к следующему событию. *Tempo precedene* – Св.п. В оркестре двойная доминанта, которая приведет к *E dur*-ной П.п. Можно обнаружить сходство с Г.п., но от нее остались лишь осколки. С ц.5 начинается зона П.п. Сразу обращает на себя внимание новая тембровая краска – звучание арпеджиато двух арф. Примечательно, что в первой части арфы встречаются в партитуре только в П.п. и коде. П.п и Г.п. неконфликтны между собой, но все же различны. Звучание виолончелей, близость их тембра к человеческому голосу дает

новый образ. Не зря эту тему называют свадебно-величальная. Она звучит более «реально» и красочно-сочно, в противовес задумчиво-меланхоличной Г.п.

Мелодия начинается скромным камерным звучанием, далее она разрастается и приобретает черты быстрого марша. Резко меняется характер музыки в разработке (вторая вольта). Мрачнеет общий колорит, остигатный триольный ритм словно сковывает душу, зловеще звучат деревянные духовые в низком регистре. Динамическое нарастание с прерывистым дыханием оркестра, стонущими интонациями скрипок приводит к появлению зловещего вступительного мотива, своего рода темы неизбежности, голоса рока, в повелительном звучании тромбонов и труб. Это трагическая кульминация части [2, с. 284]. В ней обнаруживает себя тема *Dies irae* (ц. 20). Хотя она проводится не в полном и точном изложении, ее выделяет тембр ксилофона, впервые использованного в этой части. После сокрушенного скандирования трубами и тромбонами темы вступления *Tempo rubato* в ц.22 возникает новый образ, близкий теме Г.п., который разрастается во всенародный плач (ц.23). Вслед за динамическим спадом вновь слышится тема вступления у закрытой валторны соло на фоне тремоло струнных *sul pontic*.

После всех событий, произошедших в разработке, реприза воспринимается по-иному – более грустно, элегично. Но побочная партия своим волевым напором меняет настроение, восстанавливая равновесие. Следует успокоение, плавный, истончающийся поток [2, с. 285]. Однако в самом конце снова интонируется лейтмотив всей симфонии. Несмотря на динамику *p*, он звучит зловещим унисоном в три октавы у струнных. Так выстраивается арочная композиция части. Как мы видим, событийный ряд I части довольно насыщенный. Хотелось бы подчеркнуть, что трансформации поддаются образы вступления и Г.п. Образ П.п. остается неизменным, несмотря на внутреннее его развитие.

Сравнение I части третьей симфонии Рахманинова в исполнительских версиях Е. Светланова (Государственный академический симфонический оркестр СССР, 1968 г.) и С. Рахманинова (Оркестр Филадельфии, 1939 г.).

Ссылка на сайт для прослушивания данных версий: URL: <http://classic-online.ru/ru/production/167>

Претворение в «произведении исполнителей» композиционно-драматургической идеи в динамике развертывания музыкальных событий.

Прослушав рассматриваемые исполнительские версии, можно точно сказать, что каждая оставляет неизгладимое впечатление. Оба исполнения направлены на раскрытие образного содержания симфонии.

Перейдем к более детальному рассмотрению данных версий на примере I части симфонии.

Вначале дирижеры выбирают идентичный темп вступления. Но уже во втором такте Рахманинов со второй доли явно успокаивает движение, тогда как Светланов играет приблизительно в одном темпе. Также лейтмотив симфонии звучит по-разному тембрально – у Рахманинова преобладает тембр духовых, у Светланова тембры сливаются, но можно ясно услышать соло виолончели. Несмотря на отличия в трактовке данного лейтмотива, его характер оба дирижера передают точно.

Следующий оркестровый всплеск *Allegro moderato* также по-разному исполнен. Рахманинов играет в более подвижном темпе и только на «раскачивающихся» вторых скрипках «присаживает» движение, готовя темп Г.п. У Светланова темп «всплеска» и Г.п. один, тем самым движение вторых «вытекает» из общего потока мысли. Несмотря на более медленный темп, чем у Рахманинова – дирижера, за счет скандирования гармонической вертикали Светланов добивается большего контраста с первыми тактами. У Рахманинова прослеживается контраст между *Allegro moderato* и Г.п. Оба

дирижера ориентируются на композиторское указание темпа, только на разные его составляющие на *Allegro* и *Moderato*.

Тема Г.п., несмотря на близкий темп, у интерпретаторов также отличается. Светланов играет ее более агогично и динамично. Рахманинов сдержаннее, не так выпукло обрисовывает детали, но при этом очень убедителен. У Рахманинова рисуется образ меланхолично-элегичный, у Светланова экспрессивно-выразительный в начале темы и стремительный в *Poco più mosso*. Развитие П.п. и ее кульминация решаются дирижерами практически идентично, можно лишь отметить что у Светланова больше тенутных задержаний, отмеченных автором, он как бы «зависает» перед первой долей. Сам же автор, исполняя П.п., так же делает остановки в данных местах, но не такие продолжительные. Начало П.п. у Светланова звучит сочно и выразительно, как гимн любви, а у Рахманинова более интимно. И в предьикте к кульминации темы Рахманинов идет через волнообразную динамику – наплывами, а Светланов дает сквозное динамическое развитие. Несмотря на наличие разных подходов, тема П.п. звучит убедительно у обоих интерпретаторов. В 3.п. Светланов резко делает *Meno mosso*, декламируя каждую долю, тогда как автор играет «себя» в одном темпе. Рахманинов объединяет в один поток П.п. и 3.п., и у него раньше наступает динамический спад. Светланов за счет нового темпа дольше наслаждается каждой гармонией.

В разработке также есть несколько существенных отличий в интерпретациях. Рахманинов сразу акцентирует внимание на трансформированной Г.п., за счет выделения тембра открытых валторн, а далее – засурдиненных труб и тенутных 1 и 3 долей. У Светланова эти моменты завуалированы, образ новой Г.п. развивается постепенно. Вторая волна разработки – *Allegro molto* – построена у обоих дирижеров идентично, постепенно нарастая, усиливает свое воздействие на слушателя. Переломный момент *Tempo rubato* (4 такта до ц.22) звучит по-разному. У Светланова медленнее, скандировано и более грозно. Он выделяет удары литавры на 2-й

доле, усиливая впечатление от данного момента. Звучит как тема Рока. После нее, в ц.22 написано *a tempo*, имеется в виду темп *Allegro molto*, но Светланов остается в том же движении и за счет долгого тихого звучания создает эффект оцепенения от предыдущего громогласного утверждения. Долгое «взбирание» наверх перед ц.23 раскрывает всю мощь струнной группы, и в самой ц.23 медленный темп дает возможность услышать каждую переключку I и II скрипок.

У Рахманинова ц.22 звучит как продолжение, следующая волна, которая ведет к кульминации в ц.23. Поэтому он играет *a tempo*, устремляя его к новой вершине.

После пережитого в разработке начало репризы у Рахманинова звучит очень утомленно, как бы выдохшись, и только в ц.30 на П.п. (не на первом ее проведении) музыка снова оживает. Рахманинов использует композиторскую интерпретацию, убрав полтора такта в ц.26, тем самым пытается скорее выйти на П.п., еще больше сокращая Г.п. Реприза у Светланова повторяет впечатление от экспозиции, он оставляет перипетии в разработке, «начиная все с чистого листа». В П.п. Светланов добавляет арпеджиато арф перед ц.28 в каждом проведении темы (композиторская интерпретация). Этим он подчеркивает схожесть экспозиции и репризы. Однако в П.п. репризы, начиная с *As dur*, отсутствуют те тенутные задержания на 4 доле, которые были в экспозиции. Он раскрывает дальнейшее проведение П.п. сквозным развитием.

У Рахманинова, автора и дирижера, начало П.п. в репризе отличается от экспозиции. Она сначала лишена красочного тембра арф, и чтобы достичь образа П.п., который был в экспозиции, Рахманинов проходит через поиск тональности (*C-dur*, *c-moll*, *As-dur*). Он как бы «поправляет» себя в этом поиске и добивается нужного эффекта только в 5 такте ц.28, утверждая *As-dur*.

Последние 8 тактов Светланов играет в темпе вступления – *Lento*, подчеркивая выстроившуюся арочную связь всей части. Рахманинов их

проводит в одном темпе, только чуть расширяя к концу, напомнив еще раз о главной теме всей симфонии.

Подводя итог вышесказанному, следует отметить: несмотря на то, что интерпретации данных дирижеров разнятся, они убедительно раскрывают все образные сферы части, подчиняя их общей идее. Только акценты расставляют разные – у Рахманинова слышится тоска и ностальгия, которая еще больше усиливается после коллизий разработки. И несмотря на светлую зону П.п., впечатление от образа утраченной Родины остается. В его интерпретации прослеживается индивидуальная трагедия.

Светланов акцентирует внимание на драматических моментах. У него выделяется внутренняя борьба и экспрессивность за счет утрирования кульминационных разделов. Возможно, он видит в этой симфонии борьбу русского народа в Великой Отечественной войне, которая оставила след в памяти 17-летнего юноши. Светланов подчеркивает всенародность горя, но после всех коллизий разработки снова начинает «жизнь» заново. Тем не менее, тема Родины, русское начало, раскрываются в обеих интерпретациях полностью, хоть и с разными акцентами.

Список используемой литературы:

1. *Бобыкина И.* О вариационности в поздних циклах Рахманинова // Проблемы организации музыкального произведения: Сб. науч. тр. / Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. М., 1979. С. 72–98.

2. *Михеева Л., Кенигсберг А.* 111 симфоний. СПб.: Культ-информ-пресс, 2000. 671с.

3. *Скафтымова Л.* Третья симфония Рахманинова // Муз. жизнь. 1976. № 11. С. 8–9.

4. *Соколова О.* Симфонические произведения С.В. Рахманинова. М.: Музгиз, 1957. 134 с.

5. *Хубов Г.* Третья симфония Рахманинова / О музыке и музыкантах. М., 1959. С. 170–172.