

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.26086/NK.2024.75.4.003

Симфонические танцы: 80 лет спустя Часть II: Развитие музыки в череде превращений

Зейфас Наталья Михайловна¹, Ковалев Андрей Борисович²^{1,2} Академия хорового искусства имени В. С. Попова, Москва, Россия¹ E-mail: vanatal@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3205-8357>² E-mail: andrej-kovalev@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5503-3676>

Аннотация. Настоящая статья развивает и обосновывает основные положения первой части работы¹, опубликованной четыре года назад. Жанр «Симфонических танцев» определяется как макроскерцо, три части которого объединены общей фабулой, устремленной к финалу. Интонационная основа развития музыки в череде превращений — сцепление терций в разных вариантах. Драматургическая — восходящее к глинкинской традиции сближение контрастных тем на основе общих мотивных формул. В статье прослежено, в частности, подспудное формирование мотива *Dies irae*, который является под разными масками, а на поверхность выходит в конце разработки финала. Высказано предположение, что в своем последнем сочинении Рахманинов попытался чисто музыкальными средствами найти ответ на вопрос, волновавший его в течение многих лет, — о символическом смысле интонационной общности католической секвенции со знаменным распевом. Не стремясь однозначно расшифровать ответ и программный замысел сочинения в целом, авторы опираются исключительно на музыкальный материал, а также на авторскую интерпретацию «Танцев» в записи, сделанной, видимо, без ведома композитора в 1940 г. и изданной фирмой Marston со вступительной статьей Р. Тарускина.

Ключевые слова: Рахманинов, Симфонические танцы, макроскерцо, набегание волн, *Dies irae*, знаменный распев

Для цитирования: Зейфас Н. М., Ковалев А. Б. Симфонические танцы: 80 лет спустя. Часть II: Развитие музыки в череде превращений // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 4 (75). С. 17–34. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.003>

Original article

Symphonic Dancing: 80 years later Part II: The development of music in a series of transformations

Zejfas Natalya M.¹, Kovalev Andrey B.²^{1,2} V. S. Popov Academy of Choral Art, Moscow, Russia¹ E-mail: vanatal@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3205-8357>² E-mail: andrej-kovalev@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5503-3676>

Abstract. This article develops and substantiates the main provisions of the first part of the work¹, published four years ago. The genre of “Symphonic dances” will be defined as a macroscherzo, the three parts of which are united by a common plot aimed at the finale. The intonation basis for the development of music in the context of transformations is the concatenation of thirds in different versions. Dramaturgical is a convergence of contrasting themes based on common motional formulas that goes back to the Glinkin tradition. The article traces, in particular, the underlying formation of the *Dies irae* motif, which appears under different masks, and comes to the surface at the end of the development of the finale. It is suggested that in his last work Rachmaninoff tried to find an answer by purely musical means to the question that had worried him for many years — about the symbolic meaning of the intonation community of the Catholic sequence with the znamenny chant. Without trying to unambiguously decipher the answer and the programmatic intent of the composition as a whole, the authors rely solely on the musical material, as well as on the author's interpretation of the “Dances” in a recording made, apparently without the composer's knowledge in 1940 and published by Marston with an introductory article by R. Taruskin.

Keywords: Rachmaninoff, Symphonic dances, macroscherzo, surging waves, *Dies irae*, znamenny chant

For citation: Zeifas N. M., Kovalev A. B. Symphonic Dancing: 80 years later. Part II: The development of music in a series of transformations. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 4(75); 17–34 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.003>

В макроскерцо, выстроенном по характерному для позднего творчества Рахманинова принципу «триадности» (Л. Скафтымова), у каждой части своя драматургия. Вместе с тем они объединены общей фабулой, устремленной к финалу. Интонационная основа «развития музыки в череде превращений» (Б. Асафьев) — сцепление терций в самых разных вариантах. Драматургическая — восходящее к глинкинской традиции постепенное формирование темы *Dies irae* [1, с. 19]. Она является под разными масками, а на поверхность выходит в конце разработки финала.

Как и в «Колоколах», тональный план цикла разомкнут. Но если в поэме *As-dur* первой части можно считать доминантой к *cis-moll* / *Des-dur* финала (от серебристых колокольчиков юности — к упокоению в вечности), то тональности «Танцев» выстраиваются в цепочку восходящих квинт (*c — g — d/D*), пресекаемую смертоносными ударами заключительных тактов.

Во вступлении к каждой части цикла формируются мотивные формулы, выстраивающие ее драматургию. Поскольку они преобразуются в процессе развития, мы уподобляем их лейтмотивам и обозначаем сокращенными символами Л 1/1 и т.п., где первая цифра — номер части, вторая — порядковый номер лейтмотива. В *Non allegro* таковых три.

Рождающаяся из тишины пульсация восьмых на звуке c^2 (Л 1/1) в принципе инертна и без поддержки извне неизбежно затухает, но всегда остается в подсознании как *idée fixe* — неотвязное биение ритма, точка отсчета, стержень и итог движения.

Анапестический мотив разложенного нисходящего трезвучия (Л 1/2) — исходный вариант сцепления терций — связан с Л 1/1 по принципу единства и борьбы противоположностей. Расставляя в остиной пульсации метрические акценты (выдержанный звук на сильной доле), он способствует образованию периодичных структур, типологических для танцевального жанра. В *Non allegro* такие структуры воспринимаются как символ механической силы, пресекающей все попытки разорвать замкнутый круг. При этом сам Л 1/2 постоянно варьируется: меняются длительность ударного звука, рисунок разложенного трезвучия и его обращений, ритмические стопы; мотивы сцепляются в блоки, прорастают, сжимаются, увлекая за собой и преобразуя пульсацию Л 1/1, а порой вытесняют ее «за кадр».

Во вступительном разделе оба лейтмотива как бы скованы «тяжелым сном», когда «в боль-

ном мозгу возникают» — и растворяются — «самые странные видения» [1, с. 14]. Вступая на полтона выше стержневого звука, Л 1/2 дает толчок к расщеплению унисона вниз по хроматической гамме. Однако от т. 5 едва начавшееся движение притормаживается, увеличивается протяженность акцентных звуков (у фагота — почти два такта, у бас-кларнета, сползающего от *A* к *As*, словно в поисках опоры, — почти три), *poco crescendo* сменяется на *diminuendo*, и в т. 9 пульсация замирает (Пример 1).

Оцепенение разрушает Л 1/3 — двухтактная последовательность семи трезвучий, останавливающаяся на малом мажорном септаккорде и повторяемая квинтой ниже. В каждом звене секвенции верхний голос дважды обрисовывает фигуру креста, искаженную дьявольской ухмылкой скачков на уменьшенную кварту и тритон. Л 1/3 отталкивается от стержневого c^2 и опирается на линию средних голосов, хроматически нисходящую в багровый сумрак нижнего регистра (Пример 2). Однако по отношению к Л 1/1 и Л 1/2 он воспринимается как некая внешняя сила, поэтому появляется лишь в двух разделах *Non allegro* — как импульс к началу и возобновлению движения.

Разрешить последний аккорд Л 1/3 в тонику *c-moll* и начать бег по кругу понуждают отрывистые аккорды *sff* на басовых *A* и *As* из вступительного девятитакта. Раскатистые «замахи» литавр придают им сходство с ударами бича. В недавно обнаруженной записи авторского исполнения «Танцев» для Юджина Орманди 21 декабря 1940 г. Рахманинов подчеркивает ритм литавр раскатистыми голосовыми «комментариями»: нечто вроде «та-га-та-га-дам!» на двух первых и «та-ра-рам!» на третьем, усеченном замахе, интонируемом Л 1/2 в басах оркестра¹.

С началом основного раздела (2 т. до ц. 2) пульсация стискивается в аккорды струнных *molto marcato* с акцентами на первой и последней долях такта. Ю. В. Келдыш уподобил эти аккорды «втаптываниям» из «Весны священной» [2, с. 13]². В ц. 2 Л 1/2 прорывается в верхний пласт фактуры, утверждая в качестве мелодической опоры акцентированное g^1 на второй доле такта. Регистровый, метрический и функциональный конфликт разрешает лаконичная основная тема, основанная на сцеплении трех вариантов Л 1/2 в однотактное, точно повторяемое построение и в очередной раз меняющая ритмическую стопу «втаптываний».

С этого момента движущей силой развития формы становится принцип «набегающих волн»

Пример 1. Рахманинов С. В. «Симфонические танцы». Часть 1. Такты 1-9

Example 1. Rachmaninov S. V. "Symphonic dances". Part 1. Bars 1-9

Non allegro.

Flauto piccolo
2 Flauti
2 Oboi
Corno inglese
2 Clarinetti B
Clarinetto basso B
Sassofone
contralto Es
2 Fagotti
Contrafagotto
4 Corni F
3 Trombe C
3 Tromboni
e
Tuba
Timpani Des, C, G
Triangolo
Tamburino
Piatti e Cassa
Tam-tam
Campanelli
Arpe [2]
Piano

Non allegro

Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

Cl. b.
Fag. I
V-ni I
V-ni II
V-lo

Пример 2. Рахманинов С. В. «Симфонические танцы». Часть 1. Цифра 1. Такты 1-4
Example 2. Rachmaninov S. V. "Symphonic dances". Part 1. Figure 1. Bars 1-4



(Б. Асафьев) или «совокупность подъема и спада, воспринимаемая как единое целое» [3, с. 79]. Он сложился в лирической мелодике, но постепенно приобрел универсальное значение для «симфонического развития рахманиновской музыки» в целом [4, с. 397].

При распространении этого принципа на все элементы музыкальной ткани происходит «раскачивание» ритмоинтонационной и(ли) гармонической формулы с постепенным усложнением вертикали и увеличением звукового объема. По достижении кульминации размах колебаний начинает сокращаться, возвращаясь к точке отсчета, от которой отталкивается новый цикл расширения и свертывания. Иными словами волна из «естественной единицы “мелодического дыхания”» [3, с. 79] превращается в фактор формообразования.

В оркестровом вступлении к первой части «Колоколов» набегание волн ассоциируется с раскачиванием колокола. Точка отсчета — тоническое трезвучие, опетое трезвучием второй ступени в анапестическом ритме. Первая волна длится всего десять тактов, вторая (т. 5 после ц. 1 — т. 3 до ц. 4), по протяженности незначительно превышающая первую, вовлекает в игру оstinatные микромотивы с хроматизмами и собственными ритмическими стопами. В самой протяженной третьей (от т. 3 до ц. 4) переклички оркестровых групп и новые ритмоинтонационные формулы — в частности, октавные зовы медных духовых, предвосхищающие громовое «Слышишь!» хора. Регулярными становятся метрические отклонения от четырехдольности ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$).

Со вступлением голосов музыкальное развитие увязывается с поэтическим текстом. Но оркестровое послесловие возвращает к трезвучию As-dur как точке отсчета.

В Non allegro «Симфонических танцев» набегание волн обусловлено не колокольностью, а взаимодействием Л 1/1 и Л 1/2. В первой части сложной трехчастной формы — две большие волны, вздымающиеся от стержневого *c* и возвращающиеся к нему. Условно их можно определить как экспозицию (до т. 4 после ц. 4) и разработку (от т. 5 после ц. 4) с характерной для «Танцев» сжатой репризой (от ц. 9). В свою очередь в экспозиции выделяются две малые волны, которые отталкиваются от основной темы (т. 3 после ц. 2 и т. 3 после ц. 3).

В первой малой волне три «всплеска» по разложенному трезвучию *g*-moll к мелодической вершине d^3 и столь же стремительный спад, закрепляющий мелодическую опору g^1 в качестве тоники (2 т. до ц. 3).

Доминантовый вариант основной темы, расширенный до диапазона октавы, мог бы стать началом второго проведения. Однако каскад разложенных нисходящих трезвучий (вариант Л 1/2, ц. 3) сбрасывает мелодическую линию к стержневому *c*, гармонизованному как квинта *f*-moll. Отсюда начинается вторая малая волна — расширенный вариант предыдущей. Компенсируя потерю высоты, субдоминантовое проведение темы заменяет «всплески» первой волны секвентным взлетом к местной кульминации. В основе секвенции — расширенный вариант Л 1/2, в котором верхний звук разложенного секстаккорда разрешается на полтона вниз. Благодаря этому

кульминация достигается не всплесками, а энергичными прыжками по уступам, с параллельным уплотнением фактуры. На гребне волны (т. 4/3 перед ц. 4) впервые вступает tutti, разрешая бестерцовый доминантсептаккорд в тонику.

Реприза первичной формы — откат от кульминации по разложенному трезвучию c-moll к еле слышному c^1 у первых скрипок (т. 4. после ц. 4) — занимает всего шесть тактов.

Во второй большой волне вступление сведено к одноктакту, зато основной раздел (от т. 3 перед ц. 5) существенно расширен и представляет знакомые мотивы в новых ипостасях.

Призывный клич Л 1/2 — восходящее мажорное трезвучие у флейт и гобоев — подхватывают рокошующие пробегги оркестровых басов по разложенным трезвучиям, среди которых впервые проскальзывает уменьшенный квартсекстаккорд.

Сдвиг в образную сферу фантастического скерцо осуществляет новый вариант основной темы (т. 4 после ц. 5). Точные повторы заменяются варьированными, динамика приглушается, разрежается фактура. Диатоника вытесняется хроматикой с опорой на уменьшенные и увеличенные созвучия, не получающие разрешения вплоть до генеральной кульминации (ц. 9).

Между динамизированными вариантами начального и заключительного разделов первого круга формы вклинивается калейдоскопическая последовательность микроволн³ (от т. 7 после ц. 6 до т. 2 перед ц. 9). Каждая складывается из парных одноктактов — контрастных или слитых в одно построение. Вереницу причудливых образов, выведенных из Л 1/1 и Л 1/2, объединяет рассредоточенная линия восхождения к кульминации по хроматическим полутонам, прерываемая лишь однажды (ц. 8). А подгоняет движение и размечает мелкие грани формы Л 1/2 в основном виде.

В нечетных тактах второй микроволны (от ц. 7) формируется цепочка восходящих мотивов — вариантов Л 1/2, которые напоминают «тему скачки» из «Сечи при Керженце» и в дальнейшем связываются с образами недоброй фантастики⁴.

От т. 5 после ц. 7 в спор с темой скачки ($\frac{4}{4}$) вступает цепочка нисходящих уменьшенных трезвучий ($\frac{3}{4}$) — вариант каскадного вторжения в первую малую волну (ср. ц. 3). Однако тема скачки не дает увлечь себя в нижний регистр. При поддержке аккордов валторн (варианты Л 1/1) и фанфарных формул струнных (варианты Л 1/2) она прирастает дополнительным тактом на

$\frac{3}{4}$ и по хроматически восходящим полутонам достигает промежуточной вершины — уменьшенного септаккорда в ц. 8.

С обрывом местной кульминации фактура вновь разрежается, динамика спадает до *p*, а линия хроматического восхождения перебрасывается от скрипок и деревянных духовых к синкопированным аккордам «тяжелой артиллерии» (тромбоны и туба). Переключки вариантов Л 1/2 и энергичные «взмахи» струнных, перетекающие в мотив скачки, оттесняют на второй план сопоставления темброво и тематически контрастных одноктактов. А дробление периодичных структур обеспечивает бесшовную стыковку разработочной вставки с заключительным разделом первого круга формы (ср. т. 5–6 после ц. 3 и т. 2 до ц. 9). В т. 2 после ц. 10 движение вновь возвращается к точке отсчета.

Переход в мир грез от жестокой реальности основан на приеме, восходящем к «Неоконченной» Шуберта, — гармоническом переосмыслении устоя⁵. Рахманинов разворачивает этот процесс в целое действо, перетягивая стержневое c^1 на полтона вверх и преобразуя опевающий его Л 1/2 в квазиимпровизационный пасторальный наигрыш, основанный на фонизме чистой квинты — «души русской музыки» (М. И. Глинка)⁶.

Середина Non allegro противопоставляет крайним разделам темп Lento, cis-moll⁷ с элементами параллельно-переменного лада, простую до аскетизма фактуру и протяженную песенную тему. Ее первое проведение Рахманинов сначала хотел поручить американской певице Мариан Андерсон [5, с. 8], но затем передал саксофону. Поскольку ни до, ни после этого раздела «Танцев» композитор не применял саксофон, он консультировался с известным бродвейским музыкантом Робертом Расселом Беннетом (1894–1981)⁸. Тем не менее саксофон трактован здесь не в джазовой, а в классической традиции, насчитывавшей к тому времени сто лет, — как инструмент группы деревянных духовых, наиболее близкий человеческому голосу.

Тема Lento написана в форме бар, укладываемой в контур плавной волны: две варианты строфы (подъем волны) и припев (вершина и спуск). Несмотря на ремарку *molto espressivo*, пение саксофона лишено всякого намека на чувствительность. По мере подъема линию солиста поочередно оплетают подголосками наиболее близкие в данный момент по тесситуре кларнет, гобой и флейта. Все три дуэтных построения

остаются как бы недопетыми; их подхватывают и доводят до местного устоя сочувственные комментарии духовых, дополняя консонантную диатонику диссонансами и хроматизмами и разрушая периодичность (4+3 т. в каждой строфе).

Мелодический профиль строф определяют варианты Л 1/2 в ритмическом увеличении: восходящий, каждый раз поднимающийся все выше по ступеням трезвучия *cis-moll*, и два нисходящих. А в пасторальных подголосках жесткая пульсация Л 1/1 преобразуется в трепетное биевание жизни. Более того: «втора» не только гармонизирует или дублирует опорные звуки темы, но и выдвигает собственные варианты Л 1/2.

Припев — в полном соответствии с наставлениями Ганса Закса из любимых с юности «Мейстерзингеров» — вбирает характерные интонации строф, но пролагает собственный путь парящего спуска от мелодической вершины. Разложенные трезвучия сохраняются лишь в подголоске, в теме же уступают место терциям и восходящим квартам, задерживающим спад мелодической линии. Квартовым скачком завершается и второе предложение припева, создавая ощущение тональной и структурной разомкнутости. Равновесие восстанавливает «баюкающий» комментарий расширенного ансамбля духовых, выделенный сменой размера ($\frac{3}{4}$) и вступлением валторны *cantabile* с цепочкой хроматически нисходящих терций.

Во втором куплете тема остается на прежнем динамическом уровне (*mf con espressione, c diminuendo* к концу строф), но благодаря изменению фактуры обретает объемность, обогащается дополнительными штрихами. Октавный промежуток между первыми скрипками и виолончелями заполняет «концертирующий» подголосок фортепиано, которое только в этом эпизоде «Танцев» наделяется способностью петь. В конце строф мелодическую линию, готовую замереть на полуслове, поддерживают и приводят к кадансу «гусельные» аккорды арфы, основанные на фригийском тетрахорде. Соответственно ансамблевые комментарии опускаются за ненадобностью — их интонации вливаются в мелодический поток. В начале припева тему подхватывают все струнные *f molto espressivo* (кроме контрабасов) в сопровождении арфы и фортепиано. Однако долго сдерживавшийся порыв быстро угасает: к концу первого предложения динамика снижается до *p*, во втором остаются только первые скрипки и виолончели, фигурация фортепиано «ужимается», а в партии арфы *arpeggiato* заменяются бряцающим перезвоном.

Попытку удержать дорогое видение принимают скрипки и виолончели, взмывая на октаву вверх от тоники фригийского *cis-moll*. В лирической мелодии, плавно ниспадающей от вершины-источника, предвосхищается цитата из Первой симфонии, но одновременно вырисовываются интонации секвенции *Dies irae*. Они исподволь формировались в опеваниях опорного звука нижним вспомогательным (т. 2 и 4 после ц. 8, первые гобой и фагот) и в подголосках припева первого куплета *Lento* (т. 4 до ц. 13 и ц. 13), где добавлялась нисходящая терция. Тот же микромотив доминирует теперь в подголоске гобоя и фагота, «вторящих» струнным в квартках и тритонах вместо ставших привычными терций и секст. Во втором проведении — октавой ниже, *pp* и без духовых — в подголосках очерчивается нисходящая хроматическая гамма. Именно она обеспечивает почти незаметное вторжение злого скерцо в заключительные такты середины.

Изломанная скачками тема бас-кларнета *pp misterioso* пролагает путь мелодическому варианту Л 1/3. Лишенный аккордовой подкладки, озаренный инфернальным светом низкого регистра, сопровождаемый лязгом тарелок и секвенцией из тритонов и квинт, сползающей по хроматической гамме над «застывшим» от середины органным пунктом *cis*, он ожесточенно рвется вверх, к *Tempo I*. Здесь линию нарастания подхватывают варианты Л 1/2, подводя к промежуточной кульминации — победному кличу трубы и валторн на первом мотиве *Dies irae*. Предзнаменование пока не распознается слухом — его «затушевывает» издевательское скерцо (ц. 18–19), напоминающее о волшебнице Наине из «Руслана»: те же инструменты (два гобоя и фагот — ответ флейты), те же динамика *p* и штрих *staccato*, тот же рисунок.

Следующая волна, набегая на *crescendo* в последнем такте хроматизированного спуска (ц. 19), объединяет важнейшие мотивные формулы предкульминационных нагнетаний («втапывания», мотив скачки, набатное раскачивание аккордовых пластов). Замыкающие середину мажорные фанфары (ц. 21) в контексте «злого скерцо» ассоциируются с триумфом враждебных сил.

Возвращение аккордового варианта Л 1/3 в ритмическом уменьшении (т. 6 перед ц. 22) возобновляет движение по кругу.

Реприза существенно сжата: почти точно повторяется начальный (ср ц. 2 — т. 4 после ц. 3 и ц. 22 — т. 6 после ц. 23) и варьированно — заключительный (ср. ц. 9 и т. 3 после ц. 24) разделы

Пример 3. Рахманинов С. В. «Симфонические танцы». Часть 2. Вступление
 Example 3. Rachmaninov S. V. "Symphonic dances". Part 2. Introduction

The image shows a musical score for four French horns (4 Corni F) and three trumpets (3 Trombe C). The music is in 3/4 time and features a complex, rhythmic introduction. The horns and trumpets play a series of eighth and sixteenth notes, creating a dense texture. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *pp* (pianissimo). The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

первой части. А связывает их относительно тихий шеститакт — бесконфликтный отзвук былых яростных порывов.

Привычное соскальзывание к точке отсчета (*c¹* в ц. 25) пресекают переключки деревянных духовых и струнных (начало коды). В ц 26 в верхнем регистре вспыхивает Л 1/2, вводя педальный аккорд — свернутый в вертикаль целотоновый звукоряд. По его ступеням поднимается кварто-тритоновая фигурация, сопровождаемая *diminuendo*. Из болотного тумана, рассеивающегося под лучами солнца, вырисовывается мажорный вариант лейтмотива Первой симфонии.

В симфонии он пронизывал три быстрые части, то и дело сближаясь с интонационно родственным *Dies irae*. В коде первой части «Танцев» лейтмотив юношеской симфонии предстает очищенным от былых страстей — не апофеоз, но обретение заветного покоя, подернутого легкой грустью прощания. Возвращающиеся в ц. 28 варианты Л 1/1 и Л 1/2 неспешно стягивают фактуру к исходному *c²*, ставшему тоникой C-dur.

Средняя часть «Танцев» в цикле макроскерцо выполняет функцию трио. По традиции романтических симфоний это вальс, лишенный острых драматических контрастов. Тем не менее срединная часть неразрывно связана с крайними. Важнейшие темы опираются на варианты лейттерций, в заглавном мотиве (Л 2/1) на передний план выдвигаются ключевые для финала секундовые опевания устоя, волнообразные всплески духовых во вступлении перекликаются с аналогичными оборотами *Non allegro*, сольная каденция скрипки органично вбирает в себя варианты Л 1/2 (т. 6–10 после ц. 31), в коде (от т. 4 перед ц. 49) возвращаются образы фантастического скерцо, в том числе вариант темы скачки, а победная

фанфара (ц.51) предвосхищает размер ($\frac{9}{8}$ – $\frac{6}{8}$) и синкопированные триоли финала.

До «Танцев» Рахманинов написал лишь четыре вальса⁹, причем все — в первый период творчества и все в размере $\frac{3}{4}$, в отличие от шестидольного *Tempo di valse*. Воспринимаемой на слух как медленный вальс двенадцатой вариации из Рапсодии на тему Паганини автор предпослал определение *Tempo di menuetto*.

Зато в репертуаре Рахманинова-пианиста вальсы занимали почетное место — прежде всего сочинения Шопена и Листа, а также оригинальные опусы, транскрипции и авторские обработки произведений Гуно, А. Рубинштейна, Грига, Чайковского, И. Штрауса, Дохнаньи, Равеля, Фр. Крейсера. Сохранилось свидетельство о совместном исполнении Рахманиновым и Гольденвейзером 9 марта 1900 г. в Большом зале Российского благородного собрания четырехручного фортепианного переложения «Пляски смерти» Сен-Санса [6, с. 553] с которой среднюю часть Танцев связывают жанр, тональность и солирующая скрипка во вступительном разделе.

С образом смерти нередко ассоциируют лейттему средней части цикла (Л 2/1-а) — малый увеличенный септаккорд, опеваемый снаружи и изнутри вспомогательными звуками в пунктированном ритме [7, с. 312] (Пример 3).

Вторая свободная автоцитата [1, с. 15] — соединенный вариант двух реплик оркестра из финала «Колоколов»: перед словами «Звук железный» (3 т. до ц. 104) и «что глаза сомкнутся сном» (т. 2–3 после ц. 111). В поэме их исполняли трубы с сурдинами, к которым присоединялись группеттообразные квинтоли деревянных духовых — вариант заключительного мотива каждой фразы в скорбном напеве английского рожка

(т. 32 перед ц. 100, от т. 2 перед ц. 101 и т.д.). Во вступлении к Вальсу к трубам добавлены засурдиненные валторны, группеттообразный мотив снят, а трезвучия заменены септаккордами. Но главные отличия заключаются, во-первых, в фони́зме увеличенного трезвучия, который придает Л 2/1-а тревожный, а при соответствующей трактовке даже грозный оттенок. И во-вторых, в эффекте *rubato*, предписанном автором¹⁰, но не соблюдаемом большинством дирижеров.

Четкая ритмизация — по образцу «Колоколов» — превращает Л 2/1-а в *memento mori*. Между тем сам Рахманинов в упомянутой записи играл эти аккорды мягко, неспешно, даже с оттенком жалобы. Такая трактовка открывает простор для образных перевоплощений Л 2/1.

Tempo di valse устанавливается в четвертом такте, вместе с формулой бас — два аккорда. *Rubato* и вальсовая формула сопоставляются во вступлении трижды, и с каждым разом Л 2/1-а смягчается. В третьем *a tempo* на вальсовый аккомпанемент накладывается соло скрипки в низком регистре. С цыганской страстностью и ритмической свободой она повторяет микромотив в объеме восходящей терции (Л 2/2), который окажется не менее многозначным, чем Л 2/1. Во вступлении он преодолевает «назойливость» аккомпанемента [1, с. 12], незаметно перетекая в сольную каденцию с изломами разложенных трезвучий и «цыганскими» увеличенными секундами.

В основном разделе *Andante con moto* обозначение *rubato* не встречается, зато тщательно прописаны темповые сдвиги, которые сам композитор считал особо уместными при исполнении вальсов и подчеркивал, что они «определяются сердцем, чувствами» [6, с. 119–120]. Ко второй части «Танцев», где чувство постоянно сдерживается, прорываясь словно против воли, а порывы умиряются грустной усмешкой сожаления и смирения, идеально подходит метафорический подзаголовок «Сумерки», который, согласно воспоминаниям С. А. Сатиной, поначалу планировал композитор [8, с. 102].

Форма выстроена по принципу набегающих волн, только волны здесь более широкие и плавные, чем в *Non allegro*: каждая — раздел сложной трехчастной формы. В основной теме (от ц. 32) первое предложение — подъем волны, второе — спад. Несмотря на ремарку *espressivo*, она исполнена меланхолической сдержанности. Сплетенная почти сплошь из терций и разложенных трезвучий мелодия английского рожка (в верхних регистрах сме-

няемого гобоем) в конце каждой фразы подъема откатывается вниз, а при спуске приподнимается вверх. Динамика не выходит за рамки *p — mf — p*, подъем завершается цезурой и *diminuendo*, а в начале спуска, отмеченном расширением такта ($\frac{9}{8}$), проскальзывают обороты *lamento*.

Как и в середине *Non allegro*, второе проведение основной темы (от т. 6 после ц. 33) заметно теплее, однако структура и динамический профиль сохраняются.

Уравновешенности основной темы противопоставлена середина простой трехчастной формы (от ц. 35). Подъем волны занимает здесь те же восемь тактов, однако Л 2/2 ускоряет движение, вносит гармоническую неустойчивость, насыщает фактуру подголосками, оттесняящими вальсовую формулу, и формирует периодичные структуры, не вступая в противоречие с принципом *rubato*. Спуск (от ц. 36) начинается почти как в первой части, но удлиняется благодаря включению опущенного во вступлении группеттообразного мотива из «Колоколов» (Л 2/1-б, т. 2 и 4 после ц. 36). Вписываясь в размер $\frac{6}{8}$ и сопровождаясь вальсовой формулой фортепиано, он звучит почти игриво, особенно в сопоставлении со страстными репликами разделенных струнных.

От т. 6 после ц. 36 параллельно с томным (*p morendo*) ниспаданием деревянных духовых по частично опетым хроматическим полутонам начинает формироваться новая волна. Вальсовая пульсация возобновляется, движение активизируется пассажами шестнадцатых (от т. 5 перед ц. 37), в самом конце спада предписывается *accelerando*, а в цезуре на половинном кадансе — *crescendo*, сдвигающее репризу на полтона вверх. Сам Рахманинов, видимо, придавал важное значение этому моменту «перехлеста» волн, неоднократно проигрывая для Орманди предрепризные такты, вовлекающие в вихрь вальса.

В динамической репризе (от т. 4 после ц. 37) — с четко прочерченной мелодией скрипок, рельефными педальными подголосками низких духовых и завораживающим кружением пассажей в верхнем регистре — основная тема повторяется практически без изменений, не считая тональности. Соответственно к концу волны динамика спадает, полетное движение замирает, и Л 2/1-а (*a tempo meno mosso*) с горестным смирением констатирует тщетность всколыхнувшихся надежд.

Середина сложной трехчастной формы (*Tempo precedente*) — вторая попытка вырваться из оцепенения. Новый вариант Л 2/2 в парал-

лельных терциях то и дело сбивает вальсовое дыхание с триолей на простую трехдольную (т. 3–2 перед и т. 3–4 после ц. 40). Спуск еще более растягивается благодаря включению интонаций Л 2/1-а, воссоединяющегося с Л 2/1-б в ц. 41. По мере ниспадания волны беззаботный танец омрачается сетованиями скрипок и виолончелей в октаву с глубокими вздохами на синкопированных пятых долях такта (*a tempo poco meno mosso*, 4 т. до ц. 42).

Неожиданное просветление вносит новый вариант Л 2/1-а, со скачком на квинту вверх (т. 4–7 после ц. 42). Первый отклик — страстное и полнозвучное *Tempo grimo* — замирает в мечтательной задумчивости (от т. 5 перед ц. 44). Второй (от т. 1 перед ц. 45) прерывается жестким вариантом Л 2/1-а у труб и тромбонов — без сурдин и без *rubato*!

В репризе сумерки сгущаются, краски темнеют. «Цыганская» каденция усекается и передается от солирующей скрипки альтам с сурдинами, вихреобразные подголоски к основной теме «закручивают» фаготы. Последний шанс разжечь объятия ночи дает второе предложение основной темы — неизменное в предыдущих репризах. Вместо привычного спада восходящая секвенция с вычленениями возносит генеральную кульминацию (т. 5 перед ц. 48) на полторы октавы вверх. В напрягающий все силы порыв вовлекаются «цыганские» секунды и Л 2/1-а, а на вершине впервые появляется *ff*.

Спад волны — вариант первой середины вальса (ср. ц. 36), без диалогического сопоставления *f* и *p* в соседних тактах, но с последовательным снижением динамики к ц. 48, где вздохи сожаления прямо перетекают в код (от т. 4 перед ц. 49).

Трансформацию вальса в фантастическое скерцо едва ли не впервые в истории музыки осуществил Чайковский в Первой симфонии, переключки с которой отмечались ранее [1, с. 14]. У Рахманинова связующей нитью в жанровой модуляции становится Л 2/2. В каждой микроволне *accelerando* подъем основан на его вариантах, а на спуске возвращается «тема скачки» из *Non allegro* (формула бас-аккорд на $\frac{3}{4}$ в рамках основного размера $\frac{6}{8}$). *Vivo* направляет движение к кульминационной фанfare, радостным топотом приветствующей торжество фантаσμαгории над лирикой (ц. 51).

После краткой паузы — стремительная развязка (ц. 52). Растворяется во мраке «тема скачки». В *a tempo poco meno mosso* (ц. 54) всплыва-

ет последнее воспоминание о вальсе, стираемое *Tempo precedente (senza ritenuto)*. В тишине растворяются унисонные восьмушки, как бы замыкающие круг земной жизни.

Финал — наиболее многозначная часть цикла, открывающая простор для полярно противоположных трактовок концепции сочинения в целом [1, с. 11]. Предоставив каждому слушателю право «находить собственное толкование» [6, с. 141], Рахманинов все же наметил в нотном тексте смысловые ориентиры. Как и у Берлиоза в «Фантастической симфонии» бой часов возвещает о наступлении полуночи. Соответственно, основной раздел воспринимается как хоровод шабаша — опять же по аналогии с Берлиозом и «Ночью на Лысой горе» Мусоргского, написанной в той же тональности. В литературе встречаются и другие, близкие по смыслу, определения: «пляска смерти» [2, с. 14], «пляска в аду» [9, с. 33]. В подробных оргиях нередко участвуют скелеты, которых Берлиоз и Мусоргский изображали при помощи струнных *col legno*, а Сен-Санс в «Dance macabre» — и вслед за ним Рахманинов — тембром ксилофона.

Менее очевидные авторские «указатели» — образные и тональные переключки с главной партией и генеральной кульминацией финала Первой симфонии самого Рахманинова.

Многозначности третьей части «Танцев» способствует техника «сближения», восходящая, с одной стороны, к Глинке [1, с. 19], а с другой — к «шутовской пародии» [10, с. 8] в финале симфонии Берлиоза, которая вряд ли случайно оказалась под рукой в период сочинения «Танцев», поначалу названных «Фантастическими». «Сложнейшая монотематическая структура» [9, с. 33] основана на интонационном родстве трех тем: главной партии — «испанской хоты, трансформированной и гротесковой» (Л 3/1) [9, с. 33], побочной, восходящей к девятому номеру «Всенощной», и мотива *Dies Irae*, который с главной партией связывает цепочка нисходящих терций (Л 3/2-б), а с побочной — три начальных звука (Л 3/2-а).

Тема хоты — однотокт, состоящий из контрастных микромотивов: триольной фанфары (Л 3/1-а) и варианта Л 3/2-б¹¹ (Пример 4).

В медленном вступлении *Lento assai* Л 3/1-а расчленяется на унисонный «выкрик» *tutti sf* и собственно фанфару в анапестическом ритме, которая вскоре заживет самостоятельной жизнью. А Л 3/2-б переформатируется в жалобные вздохи.

Основной темп устанавливается во вступлении (ц. 56), что опять-таки напоминает о финале

Пример 4. Рахманинов С. В. «Симфонические танцы». Часть 3. Главная партия
Example 4. Rachmaninov S. V. "Symphonic Dances". Part 3. Main Part



Пример 5. Рахманинов С. В. «Симфонические танцы». Часть 5. Связующая партия
Example 5. Rachmaninov S. V. "Symphonic Dances". Part 5. Transitional part

«Фантастической». *Allegro vivace* вводит и «подстегивает» восходящий микромотив первых скрипок, который в дальнейшем нередко соединяется с разложенным трезвучием.

Грузный топот струнных *pesante* возвещает о полном сборе «страшной толпы теней, колдунов и чудовищ» [10, с. 8], которые с последним ударом часов (ц. 57) пускаются в пляс.

Главная партия (от ц. 58) занимает неполных пять тактов, успевая спуститься на две октавы. В связующей (от т. 2 перед ц. 59, *пример 5*) очерчивается мотив *Dies Irae* у первой валторны, а в проведение темы хоты (от т. 3 перед ц. 60) вводятся синкопированные сопоставления аккордов и производный от них мотив деревянных духовых, основанный на типичной для мелодики Рахманинова формуле раскачивания вниз от опорного звука [11, с. 84–85]. В данном случае они воспринимаются как маскарадные посредники между хотой и *Dies irae*. Здесь же образуются мотивные комплексы, которые станут актуальными в разработке: соединение темы хоты с восходящим микромотивом и «эмансипированная» фанфара, на фоне которой низкие духовые предлагают очередной вариант Л 3/2-б, хроматизированный и «ужатый» до секунд вместо терций.

От ц. 61 начинается подготовка побочной. Однако в т. 3 перед ц. 65 под ее маской является *Dies Irae*. Сложилось мнение, что Рахманинов в своих произведениях использует только первую фразу секвенции [4, с. 359]; [11, с. 62]; [12, с. 19]. Исключе-

чение из правила, наблюдаемое в «Танцах», отсылает опять-таки к «Фантастической» Берлиоза.

Неистовый французский романтик весьма свободно трактовал канонические песнопения. Свидетельство тому по отношению к тексту — Реквием, а по отношению к музыке — цитата *Dies Irae* в финале «Фантастической». Как известно, в тексте секвенции восемнадцать трехстрочных строф и две двустрочные. Музыка объединяет стихи трехстрочных строф в пары (AA-BB-CC), точно повторяемые шесть раз, а двустрочное заключение новое (D-E).

Берлиоза текстомузыкальная структура не интересовала, он распределил материал двух первых строк на три построения (A – B, от *Tuba mirum* — A¹, от *per sepulcra regionum*), отбросил третью текстомузыкальную фразу первого стиха (*Teste David cum Sybilla*) и сочинил новую музыку на третью фразу второго (*Coget omnes ante thronum*), частично используя интонации двух последних строк секвенции.

Рахманинов ограничился двумя фразами первого стиха, но трактовал канонический оригинал не менее свободно, чем Берлиоз (*Пример 6*): опустил все повторения звуков и «отредактировал» окончание второй фразы аллюзией конечной строки из темы знаменного малого роспева воскресных тропарей (B), на которой основан № 9 Всенощной. Предпосылкой для соединения мотивов является схожесть заглавной интонации *Dies Irae* (A) и начальной строки тропарей (B).

Пример 6 Example 6

A. *Dies irae*



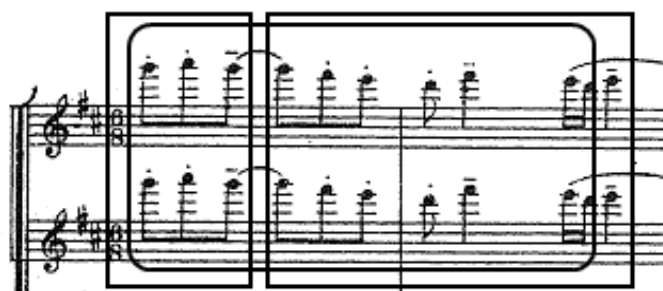
Б. Мал. знам. росп. нач. строка В. Конечная строка



Ч. III. Связующая партия. Соединение интонаций А с Б



Соединение интонаций А и Б со строкой В



Таким образом, в своем последнем сочинении Рахманинов попытался чисто музыкальными средствами найти ответ на вопрос, волновавший его в течение многих лет, — о символическом смысле интонационной общности католической секвенции со знаменным роспевом [4, с. 357–358]. Однозначно расшифровать его ответ вряд ли когда-нибудь удастся. Ограничимся констатацией фактов.

Синтезированную тему проводят в высочайшем регистре пикколо и флейта в октаву, а дублирует ксилофон, специально припасенный для картины шабаша, что создает ощущение пародийности.

Подобная трактовка опять-таки «подсказана» Берлиозом. В «Фантастической» каждую фразу возглашают офиклейды и фаготы (половинные с точкой), в первом уменьшении (четверти с точкой) перехватывают валторны и тромбоны, а во втором (четверти и восьмушки) — «кривляющееся» высокое дерево в сопровождении *pizzicato* струнных (еще один вариант перестука костей). При этом происходит ритмическое переинтонирование мотива *Dies Irae*, благодаря которому последовательность двух нисходящих терций превращается в нисходящую секвенцию трех восходящих секунд, как в прелюдии *cis-moll* [1, с. 18]. Быть может, и эту идею Рахманинов заимствовал у Берлиоза?

Синтезированная тема проводится дважды и оба раза не доходит до устоя благодаря вторжению темы хоты (первая валторна — фагот), соединенной с восходящим микромотивом. А в ц. 66 вариант темы хоты трансформируется в гаммообразно нисходящий пассаж, который вводит каждое проведение побочной партии.

В теме (от т. 3 перед ц. 67), всегда начинающейся в нижнем регистре, оригинальным образом сплавлены интонации *Dies Irae* и православного напева (*Пример 7*)¹². Легко опознаваемый общий зачин через синкопу сцепляется с началом секвенции (А), однако от ее пятого звука мелодическая линия поднимается поступенно вверх, как в строке знаменного малого роспева на слове «удивися» (Б). Повторение второй половины предыдущего такта уже не достигает мелодической вершины *a* и в третьем такте сцепляется с конечной строкой запева к тропарям на словах «оправданием Твоим» (В).

При первом появлении побочная партия озарена мрачным светом секстаккорда *C-dur*, который разрешится в тонику *e-moll* только в конце первого предложения (1 т. до ц. 67), и отягчена ритмизованными аккордами, напоминающими о «втапываниях» первой части. Синкопы и неравномерные акценты восходят к практике пореформенного пения в русской православной церкви, где стало обя-

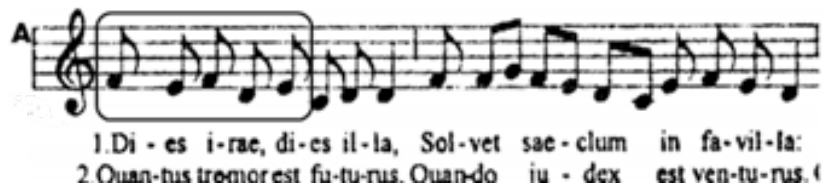
зательным совпадением словесных акцентов тонического стиха с музыкальными. В знаменном малом роспеве, использованном в № 9 Всенощной, ударные слоги отмечены более протяженными звуками, которые ассоциируются с сильными и относительно сильными долями такта. Но в побочной партии финала «Танцев» Рахманинов перебивает

и одновременно заостряет ритмические акценты, что вызывает ассоциации не столько с православным пением, сколько с иррегулярной метрикой Стравинского и даже с джазом [13; 14, с. 76–77].

Во втором предложении побочной (от ц. 67) замена повторения консеквентным смещением расширяет диапазон темы до сексты, а протя-

Пример 7 Example 7

Dies irae



Знаменный малый роспев



Часть III. Начало побочной партии

женность — до четырех с лишним тактов. В начале пятого вторгается восходящий микромотив, раздвигая звуковое пространство (пять октав по вертикали в т. 4 после ц. 68).

Дублированное ксилофоном лавинообразное низвержение с вершины e^4 предваряет второе проведение побочной (от 2 т. до ц. 69). Сама тема практически не меняется, но удваивается в октаву скрипками и интенсифицируется дублировками духовых и бубна — древнего атрибута шаманских заклинаний и языческих оргий. Активизируются «втапывания», а трубы — тихо, но настойчиво — интонируют вариант фанфары.

Заключительная партия (от т. 4 до ц. 70) — первое громогласное tutti финала, «радостный рев» участников «дьявольской оргии» [10, с. 8]. Остинатный «адский туш» раскачивается вокруг устоя e , сопровождается акцентами тарелок и большого барабана, вариантом Л 3/2-а в унисоне валторн, тритоновыми скачками басов и подытоживается победной фанфарой.

Срединный раздел финала формально начинается с *Lento assai*. Come prima. Однако при внимательном рассмотрении два последних такта *Allegro vivace* и следующие за ними девять тактов *Lento assai* — вариант медленного вступления к финалу. *L'istesso tempo* основано на том же материале, но у виолончелей *marcato* терции заменяются стонущими секундами. В подголосках засурдиненных скрипок утверждаются восходящие интонации — пока не противовес, скорее робкая мольба. Появляются и почти забытые волнообразные структуры — глиссандирующие всплески в конце четырехтактных блоков. Заклучительное глиссандо, вздымаясь по ступеням уменьшенного септаккорда, истаивает на вершине волны — как знак вопроса.

Ответ поначалу звучит угрожающе. После генеральной паузы в т. 4 до ц. 73 на передний план выдвигается выдерживавшийся на протяжении *L'istesso tempo* органнй пункт e в зловещем тремоло виолончелей. Не предвещают добра и соло бас-кларнета, и остановка на увеличенном трезвучии перед сменой знаков. Однако в *L'istesso tempo, ma agitato* все преображается.

Как и в первой части «Танцев», лирическая середина противопоставлена враждебной реальности. Но образный строй разный: там музыка воспоминаний, здесь страстный монолог, вызывающий ассоциации со 129 псалмом («Из глубины взываю к Тебе, Господи»). Его форма основа-

на на принципе набегающих волн, отброшенном в первом разделе финала.

Открывает *L'istesso tempo, ma agitato* бывшая тема бас-кларнета, перемещенная на полторы октавы вверх и согретая тембром валторны. Разложенные трезвучия арфы передают мелодическую линию кларнету с ремаркой *dolce*, как бы парящему над устоем *des*². От него отталкивается свободная нисходящая секвенция *molto espressivo* у струнных. При повторении второго и третьего построений квартой выше секвенция продлевается, образуя местную кульминацию (4 т. до ц. 76) а затем перетекает в умиротворенное дополнение на органном пункте тоники *Des-dur* (от ц. 76). Однако засурдиненная труба *lamentoso* разрушает заветный покой жалобным стоном (мотив секвенции).

Вторая волна (от ц. 77), начинаясь на полтона выше первой, оказывается более крутой и драматичной. Тема валторны рвется к кульминационному *lamentoso* (ц. 78), изливающему всю полноту отчаяния. Именно здесь валторны рельефно прочерчивают интонацию *Dies irae*, которая ранее мелькала в подголосках, не фиксируясь слухом.

Возвращение в теплое лоно *Des-dur* закреплено медлительной третьей волной расширенного дополнения, или коды эпизода (ц. 80–6 т. до ц. 82). Однако «музыка бесконечной нежности и покоя» [7, с. 230] не может длиться вечно. На вершине волны в плавно покачивающуюся фигурацию инкрустируется секвенция первой фразы *Dies irae*, помеченная ремаркой *dolce* (т. 5–8 после ц. 80), а в начале спуска обрисовывается хроматически нисходящая цепочка сцепленных терций, тщательно избегавшихся в трех основных темах эпизода.

Разработка *Allegro vivace* увенчивается генеральной кульминацией, где *Dies irae* окончательно сбрасывает игровые маски, представая во всем своем устрашающем величии (т. 4 перед ц. 94). Узловое событие предрекают соло трубы в ц. 85 и проведение валторнами, фаготами и бас-кларнетом первой фразы секвенции в ритмическом увеличении (ц. 87).

С утверждением органного пункта a стартует предыктовое нарастание, в ходе которого господствовавшая в первом разделе тема хоты вытесняется формулой раскачивания (4 т. до ц. 90), вариантами Л 3/2-а (ц. 90) и, наконец, полным проведением первой фразы секвенции в уменьшении (ц. 91).

Промежуточный итог столь тщательной подготовки — новая тема, выведенная из Л 3/2-а (ц.

92). После иступленного языческого пляса ее тональная устойчивость (мелодический D-dur) и синкопированный ритм обычно ассоциируются с утверждением «позитивного национально-эпического начала» [7, с. 321]. Однако три проведения — в мелодических D, E и Fis, подобно ступеням трона подводят к безраздельно царящему на вершине кульминации *Dies irae*. Четвертое, сокращенное проведение (ц. 94) — предыкт к репризе, где темы хоты и *Dies irae* окончательно примиряются — как в финале «Фантастической» Берлиоза.

Столь бесспорный итог разработки делает бессмысленным дальнейшее существование Л 3/1. Поэтому уже в одиннадцатом такте репризы пассаж, нисходящий от *f*³ до *E*, повергает в ад пылающий, с тремоло малого барабана и рывкающими аккордами меди (ц. 96), напоминающими об «ариозо Огня» из третьей части «Колоколов» (ср. ц. 77).

В репризном проведении побочной ее тема постепенно сближается с заключительным разделом № 9 Всенощной (от «Слава Отцу и Сыну»). От ц. 97 выделяются отдельные попевки, в ц. 98 четко определяется сходство со строкой «Радость же Еве». С этого момента исчезают «втаптывания» и малый барабан, на передний план выдвигается многоголосный хор струнных — правда, по-прежнему *staccato*. Окончательную кристаллизацию темы сам Рахманинов подтверждает словом «*Alliluya*» над т. 2 после ц. 99. Но тут происходит нечто странное: «хор» сохраняется лишь в двух последних тактах темы — как разухабистый припев к двум предыдущим. Их же интонируют трубы с ксилофоном, создающие впечатление карнавального гротеска. Невольно вспоминаются наброски сценария балета «Паганини» в письме к Фокину [1, с. 12], где Рахманинов предлагает подчеркнуть в финале карикатурное сходство «некоторых персонажей нечистой силы» с самим Паганини, а в последней вариации представить «торжество победителей» [15, с. 114].

Не оно ли воплощено в «адском туше» заключительной партии, где утверждение мажорной тоники остраниается натуральной септимой и увеличенным трезвучием (от т. 10 до конца сочинения)? И разряжают ли ситуацию три заключительных такта, где громовые удары оркестра с форшлагами малого барабана в равной степени могут ассоциироваться как с долгожданным торжеством добра над злом [2, с. 15], так и со зверским убийством грешника?

Примечания

¹ Часть I (*Зейфас Н. М., Ковалев А. Б., Гончарова С. А.* Симфонические танцы: 80 лет спустя. Часть I: Посвящение великому оркестру) опубликована в журнале «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» в 2020 году в № 2(56) (С. 10-22).

² Это второе исполнение для Орманди (первое скорее всего состоялось в сентябре [15, с. 357]), поэтому Рахманинов играет «Танцы» фрагментами, без репризы финала, с остановками, повторениями и словесными комментариями, которые до сих пор остаются нерасшифрованными. Запись, сделанная, видимо, без ведома композитора, издана фирмой Marston в комплекте из трех CD под общим заглавием «*Rachmaninoff plays symphonic Dances. Newly discovered 1940 recording*» и со вступительной статьей Ричарда Тарускина [5].

³ В отличие от «Весны», которую Рахманинов высоко ценил [6, с. 144], «втаптывания» в «Танцах» строго периодичны.

⁴ Мы вводим этот рабочий термин для характеристики волнообразных построений длительностью до двух тактов, которые не становятся самостоятельными единицами формообразования.

⁵ В трансляционной записи исполнения «Танцев» 20 декабря 1942 г. Нью-Йоркскими филармониками под управлением Д. Митропулоса эта волна динамизирована пробегом триолей фортепиано вверх и вниз по ступеням хроматической гаммы. Р. Тарускин полагает, что правка (наряду с двумя другими) была внесена на репетициях к мировой премьере, которая не записывалась. Фирма Boosey & Hawkes включила все три правки в издание 2005 г. Приносим извинения за неточность, допущенную в первой части статьи, где говорилось об отсутствии «вообще каких-либо правок» в «Танцах» [1, с. 11]. Здесь же отметим еще одну неточность: Гарри Гланц, с которым Рахманинов консультировался во время работы над партитурой «Танцев», был первым трубачом не Филадельфийского [1, с. 20], но Нью-Йоркского филармонического оркестра [15, с. 484].

⁶ Своеобразным эскизом к этому разделу «Танцев» стал переход к середине крайних разделов Скерцо Второй симфонии [1, с. 15–17].

⁷ Полный текст высказывания: «Квинта есть душа русской мелодии; обращайтесь к ней» [16, с. 214, сн. 1].

⁸ Тональность «Вокализа», с которым иногда сравнивают эту тему [7, с. 295].

⁹ Автор симфонических и камерных произ-

ведений работал на Бродвее с 1919 г. в качестве аранжировщика и дирижера. С Рахманиновым его познакомил в 1931 г. Фриц Крейслер. Беннет подтвердил корректность авторской записи партии альт-саксофона in Es в «экзотической» тональности aïs-moll, после чего Рахманинов проиграл коллеге произведение целиком, подпевая, присвистывая, притоптывая, «как это делаем все мы, пытаясь воспроизвести звучание оркестра на клавишах» [17, с. 361, 280].

¹⁰ Первая часть незавершенной сюиты для исполнения на фортепиано в шесть рук сестрами Скалон (Ивановка, 15 августа 1890), вторая из «Салонных пьес» для фортепиано op. 10 (1893–94), четвертая из Шести пьес для фортепиано в четыре руки op. 11 (1894) и вторая часть Сюиты № 2 op. 17 для двух фортепиано в четыре руки (1901).

¹¹ Ремарка *Tempo rubato* размещена под определением основного темпа *Andante con moto* (*Tempo di valse*).

¹² Комбинацию этих микромотивов легко обнаружить во вступительном *Marziale* финала Первой симфонии, где лейтмотив произведения соединяется с фанфарой по вертикали.

¹³ Ю. В. Келдыш полагал, что тема побочной вырастает из начальных интонаций *Dies Irae* и лишь постепенно обнаруживает свою связь с мелодикой знаменного роспева [2, с. 14].

Список источников

1. Зейфас Н. М., Ковалев А. Б., Гончарова С. А. Симфонические танцы: 80 лет спустя. Часть I: Посвящение великому оркестру // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 2(56). С. 10–22.
2. Келдыш Ю. В. Последнее произведение Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1943). Науч. тр. Московской государственной консерватории. М.: Московская консерватория НТЦ «Консерватория», 1995. С. 8–15.
3. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: учебник, Ч. 1: Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. 752 с.
4. Воспоминания о Рахманинове: [в 2 томах]. Т. 2. / сост., ред., пред., ком. и указ. З. А. Апетян. Изд. 5-е, доп. М.: Музыка, 1988. 666 с.
5. Taruskin R. Booklet // Rachmaninoff Plays Symphonic Dances: Newly Discovered 1940 Recording. Chester: Marston Records, 2018. P. 8–23.
6. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 томах. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / сост.-ред., автор вст. статьи, комм., указат. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1978. 468 с.
7. Кандинский А. И. «Симфонические танцы» Рахманинова (К проблеме историзма) // Статьи о русской музыке. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. С. 292–328.
8. Воспоминания о Рахманинове: в 2 томах. Т. 1. / сост., ред., пред., ком. и указ. З. А. Апетян. Изд. 5-е, доп. М.: Музыка, 1988. 528 с.
9. Сыров В. Н. Испанские реминисценции в музыке Рахманинова: русский контекст // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012. № 3 (24). С. 31–34.
10. Саква К. К. Предисловие // Берлиоз Г. Фантастическая симфония. Партитура. М.: Гос. муз. издательство, 1953. С. 3–8.
11. Скафтымова Л. А. О *Dies irae* у Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1943). Научн. труды Моск. гос. консерватории. М.: Изд-во МГК, 1995. С. 84–90.
12. Скафтымова Л. А. С. Рахманинов: особенности позднего периода творчества // С. В. Рахманинов и мировая культура: матер. V Междунар. науч.-практ. конф., 15–16 мая 2013 г. Ивановка: РИО МУРИ, 2014. С. 56–63.
13. Васильев Ю. В. Рахманинов и джаз // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1943). Науч. тр. Московской государственной консерватории. М.: Московская консерватория НТЦ «Консерватория», 1995. С. 172–183.
14. Ляхович А. В. Символика в поздних произведениях Рахманинова: монография. Тамбов: Изд-во Р. В. Першина, 2013. 184 с.
15. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 томах. Т. 3.: Письма / сост.-ред., автор вст. статьи, комм., указат. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1980. 572 с.
16. Арнольд Ю. К. Из воспоминаний // Глинка в воспоминаниях современников / общ. ред. А. А. Орловой. М.: Музгиз, 1955. С. 203–223.
17. Bertensson S. Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music. Bloomington; Indianapolis: Indiana univ. press, cop. 2001. Reprint. Originally published: New York: New York University Press, 1956. 464 p.

References

1. Zeifas, N. M., and Kovalev, A. B., and Goncharova, S. A. (2020), "Symphonic dances: 80 years later. Part I: Dedication to the Great Orchestra", *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 2 (56), pp. 10-22.
2. Keldysh, Yu. V. (1995), "Rachmaninoff's last work", *S. V. Rakhmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya (1873-1943). Nauchnye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii* [S. V. Rachmaninov. On the 120th anniversary of his birth (1873-1943). Scientific works of the Moscow State Conservatory], Moscow Conservatory NTC "Conservatory", Moscow, Russia, pp. 8-15.
3. Mazel', L. A., and Cukkerman, V. A. (1967), *Analiz muzykal'nykh proizvedenij: uchebnik* [Analysis of musical works: textbook], Muzyka, Moscow, USSR.
4. Apetyan, Z. A. (ed.) (1988), *Vospominaniya o Rakhmaninove* [Memories of Rachmaninoff], vol. 2, Muzyka, Moscow, USSR.
5. Taruskin, R. (2018), *Booklet, Rachmaninoff Plays Symphonic Dances: Newly Discovered 1940 Recording*, Marston Records, Chester, UK, pp. 8-23.
6. Rahmaninov, S. V. (1978), *Literaturnoe nasledie* [Literary Heritage: in three volumes], in Apetyan, Z. A. (ed.), vol. 1, Sovetskij kompozitor, Moscow, USSR.
7. Kandinskij, A. I. (2010), "Rachmaninov's "Symphonic Dances" (On the Problem of Historicism)", *Stat'i o russkoj muzyke* [Articles about Russian music], Moscow Conservatory Scientific and Publishing Center, Moscow, Russia, pp. 292-328.
8. Apetyan, Z. A. (ed.) (1988), *Vospominaniya o Rakhmaninove* [Memories of Rachmaninoff], vol. 1, Muzyka, Moscow, USSR.
9. Syrov, V. N. (2012), "Spanish Reminiscences in Rachmaninov's Music: the Russian context", *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 3 (24), pp. 31-34.
10. Sakva, K. K. (1953), "Preface", *Berlioz G. Fantasticheskaya simfoniya. Partitura* [Berlioz G. The Fantastic Symphony. The score], Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, Moscow, USSR, pp. 3-8.
11. Skaftymova, L. A. (1995), "About Rachmaninoff's Dies irae", *S. V. Rakhmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya (1873-1943). Nauchnye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii* [S. V. Rachmaninov. On the 120th anniversary of his birth (1873-1943). Scientific works of the Moscow State Conservatory], Moscow Conservatory NTC "Conservatory", Moscow, Russia, pp. 84-90.
12. Skaftymova, L. A. (2014), "S. Rachmaninov: features of the late period of creativity", *S. V. Rakhmaninov i mirovaya kul'tura: materialy V Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 15-16 maya 2013* [S. V. Rachmaninov and World Culture: Proceedings of the V International Scientific and Practical Conference, May 15-16, 2013], RIO MURI, Ivanovka, Russia, pp. 56-63.
13. Vasil'ev, Yu. V. (1995), "Rachmaninoff and jazz", *S. V. Rakhmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya (1873-1943). Nauchnye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii* [S. V. Rachmaninov. On the 120th anniversary of his birth (1873-1943). Scientific works of the Moscow State Conservatory], Moscow Conservatory NTC "Conservatory", Moscow, Russia, pp. 172-183.
14. Lyahovich, A. V. (2013), *Simvolika v pozdnykh proizvedeniyakh Rahmaninova: monografiya*, [Symbolism in Rachmaninov's later works: a monograph], Izdatel'stvo R. V. Pershina, Tambov, Russia.
15. Rahmaninov, S. V. (1980), *Literaturnoe nasledie* [Literary Heritage], Apetyan, Z. A. (ed.), vol. 3, Sovetskij kompozitor, Moscow, USSR.
16. Arnol'd, Yu. K. (1955), "From my memories", *Glinka v vospominaniyakh sovremennikov* [Glinka in the memoirs of his contemporaries], Orlova, A. A. (ed.), Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, Moscow, USSR, pp. 203-223.
17. Bertensson, S. (1956), *Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music*, Bloomington; Indianapolis: Indiana univ. press, cop. 2001, Reprint, originally published, University Press, New York, USA.

Информация об авторах

Н. М. Зейфас — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки

А. Б. Ковалев — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки

Information about the authors

N. M. Zeifas — Doctor of Art History, Professor of the Department of History and Theory of Music

A. B. Kovalev — Doctor of Art History, Professor of the Department of History and Theory of Music

Вклад авторов

Зейфас Н. М. — разработка концепции исследования, (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), проведение исследования (проведение исследования, сбор данных и доказательств, анализ и интерпретация полученных данных), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания, подготовка и создание опубликованной работы), структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Ковалев А. Б. — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания), утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Zeifas N. M. — development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), conducting research (conducting research, collecting data and evidence, analyzing and interpreting the data obtained), writing a text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content, preparing and creating a published work), structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

Kovalev A. B. — participation in the development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), writing the text (drafting the manuscript, making comments of intellectual content), approving the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 17.10.2024; одобрена после рецензирования 11.12.2024; принята к публикации 17.12.2024.

The article was submitted 17.10.2024; approved after reviewing 11.12.2024; accepted for publication 17.12.2024.