

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Веретенников С.Э., Савостьянов М.А. Прелюдия соч.3№2 С.В. Рахманинова и прелюдия соч.11№10 А.Н. Скрябина : две грани драматизма // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2024. № 3. С. 26-34. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.3.71069 EDN: LJDFTS URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=71069](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71069)

## Прелюдия соч.3№2 С.В. Рахманинова и прелюдия соч.11№10 А.Н. Скрябина : две грани драматизма

Веретенников Сергей Эдуардович

доцент; кафедра музыкального образования; Московский государственный институт культуры

141406, Россия, Московская область, г. Химки, ул. Библиотечная, 7К.2

✉ severet@yandex.ru



Савостьянов Максим Алексеевич

Артист эстрадно-симфонического оркестра; Краснодарская государственная филармония им. Г.Ф.Пономаренко

350000, Россия, Краснодарский край, г. Краснодар, ул. Красная, 55, оф. 1

✉ vmutrombmax@yandex.ru



[Статья из рубрики "Проблемы теоретического музыковедения"](#)

### DOI:

10.7256/2453-613X.2024.3.71069

### EDN:

LJDFTS

### Дата направления статьи в редакцию:

16-06-2024

### Дата публикации:

23-06-2024

**Аннотация:** Две драматические прелюдии написаны молодыми С.В.Рахманиновым и А.Н.Скрябиным практически в одно время, с разницей в два года. В статье исследуются взаимосвязи и особенности этих двух пьес. Основанием для совместного изучения этих миниатюр являются одна и та же тональность (до-диез минор), одно жанровое

определение (прелюдия), а также ряд аналогий в образности(драматизм) и в драматургической идее (противопоставление рокового и лирического начал). Схожие черты проявляются в форме, фактуре, гармонии, специфических композиторских приемах. С другой стороны, выявляются характерные отличия также в форме, фактуре, гармонии, масштабности, мелодического рельефа сочинений. Особенности музыкального языка обосновывают специфику образно-смыслового содержания двух миниатюр. Прелюдия соч. 3№2 С.В.Рахманинова и прелюдия соч. 11№10 А.Н.Скрябина рассматриваются в сравнении друг с другом методом последовательного сопоставления. Затем делаются обобщения, касающиеся образных и композиционных особенностей двух прелюдий в целом. Впервые эти две известные прелюдии целенаправленно рассматриваются в сопоставлении друг с другом достаточно подробно, последовательно в разрезе каждой части. Можно утверждать, что прелюдии имеют ряд схожих черт, точек соприкосновения, которые до этого не обсуждались. В процессе сопоставления по-новому, более рельефно выявляются индивидуальные особенности образности и музыкального языка каждого из сочинений. Ряд этих особенностей впоследствии, в процессе эволюции творчества, станут отличительными чертами стилей композиторов. В результате общая драматургическая идея противопоставления и дальнейшего взаимодействия двух контрастных образов воплощается в каждой из прелюдий индивидуально, подчеркивая разный характер драматизма этих пьес. Эта разница согласуется со спецификой эмоционально-образного, смыслового содержания творчества двух русских композиторов-современников в целом.

#### **Ключевые слова:**

Прелюдия, Фактура, колокольность, особенности музыкального языка, органный пункт, сопоставление, символизм, басы, гармония, драматизм

В исследовании музыкальных сочинений сегодня представляется всё более эффективным метод сравнительного изучения, когда произведения, близкие по стилю, композиторскому языку авторов и времени написания, изучаются в сопоставлении друг с другом. Чем больше мы находим общих черт, тем рельефнее проявляются отличия, особенности каждого сочинения.

Рассмотрим в данном контексте две драматические миниатюры, написанные близкими по стилю композиторами в молодом возрасте: прелюдию С.В. Рахманинова соч.3№2 и прелюдию А.Н. Скрябина соч.11№10.

С.В. Рахманинов написал свою прелюдию в 1892 году. Общеизвестно, что она сразу же становится популярной. Прелюдия же А.Н. Скрябина написана в 1894 году. В 1892 году и А.Н. Скрябин, и С.В. Рахманинов одновременно заканчивают Московскую консерваторию. С.В. Рахманинов неоднократно исполнял свою прелюдию с момента написания по 1894 год. Вот некоторые исполнения: первое исполнение 26 сентября 1892 г. в 18-ом симфоническом концерте на Электрической выставке в г. Москве [\[1, с.116\]](#), 28 декабря 1892 года [\[1, с. 119\]](#) и 27 января 1893 года [\[1, с.123\]](#) в Харькове, 31 января 1894 года на первом авторском концерте в Малом зале Благородного собрания [\[1, с.149\]](#). В 1893 года эту прелюдию впервые за рубежом сыграл А.И. Зилоти, и прелюдия получила блестящие рецензии [\[2, с.109\]](#). В начале 1894 года А. Гутхейль издает «Пять пьес» соч. 3 С.В. Рахманинова, в том числе его Прелюдию до-диез минор. Приведенные исторические факты позволяют с долей вероятности предположить, что к моменту написания своей

прелюдии соч.11№10 А.Н. Скрябин мог быть знаком с прелюдией соч.3№2 С.В. Рахманинова.

Прелюдию С.В. Рахманинова соч.3№2 и прелюдию А.Н. Скрябина соч.11№10 объединяет ряд параметров: один жанр, одна тональность, близкое время создания, некоторые сходные черты в образности, драматургии, форме, фактуре, гармонии. С точки зрения образного содержания обе прелюдии – это драматические диалоги, борьба двух начал: рокового и человеческого. Налицо единый драматургический посыл: от мольбы, просьбы в первых частях через контрастные средние части к мощной колокольности в динамизированных репризах и завершающим построениям на *piano*. В обеих прелюдиях в репризах два противоположных начала соединяются в единый драматический поток. При этом скрябинская прелюдия значительно лаконичней. Она трехдольна в отличие от двудольной прелюдии С.В.Рахманинова.

**Первые части.** Обратим внимание на один и тот же фактурный принцип построения начальных тем, принцип показа двух противоположных эмоциональных сфер: противопоставление волевых интонаций в нижнем регистре гармонизованным мелодическим щемящим фразам в верхнем (рисунок 1).



Рисунок 1. Начальные построения прелюдии С.В. Рахманинова (слева) и прелюдии А.Н. Скрябина (справа).

Подчеркнем в этих темах при этом разницу между «ломаностью» мелодического рельефа, как бы расшатывающего основы, у А.Н. Скрябина (в рамках одного мотива часто меняется направление движения мелодии) в противовес более плавному («обнимающему», «собирающему») мелодическому рельефу у С.В. Рахманинова, когда направление интонационного движения от баса и далее в мотиве, гармонизованном хоральными аккордами, не меняется так часто.

«Роковому» трехзвучному императиву в басу в прелюдии С.В. Рахманинова, в прелюдии А.Н. Скрябина соответствует лаконичный пунктирный взглаз ре#-ми в среднем регистре, также выражающий волевой императив.

В завершении первых фраз у С.В. Рахманинова и к концу первых предложений у А.Н. Скрябина одинаковым образом учащается пульсация чередования баса и аккорда (рисунок 2).

Гармонии начальных тем обеих прелюдий при всей своей индивидуальности имеют некоторые точки соприкосновения. Первая гармония прелюдии С.В. Рахманинова – это тоническое до-диез минорное трезвучие (t35). Первая же гармония прелюдии А.Н. Скрябина отличается от рахманиновской лишь на один звук «ля», который придает начальной гармонии терпкость, изысканность (VI156 с учетом баса). Но у С.В. Рахманинова этот звук «ля» тоже есть, только он дан в горизонтальном проведении «рокового» мотива в басу. А.Н. Скрябин же услышал эту «ля» как часть вертикали. Здесь уместны слова Т.Н. Левой, сказанные в связи с пьесами А.Н. Скрябина соч.57, о диалектике «протяженности и одномоментности», о «переходе времени в пространство», когда горизонтальный рельеф (в данном случае, рельеф «рокового» мотива прелюдии

С.В. Рахманинова с нотой «ля») «переходит» в гармоническую вертикаль (в данном случае, вертикаль начальной гармонии прелюдии А.Н. Скрябина) [\[3, с.281\]](#). Далее обратим внимание на гармонии, которые завершают в обоих случаях первый интонационный фрагмент «мольбы». У обоих авторов это «ре#-фах-ля (#)-до#». Разница – лишь в одном звуке. Этот звук вновь «ля»: ля-бекар у А.Н. Скрябина, оставшийся с предыдущей гармонии, и ля-диез у С.В. Рахманинова. Этот ля-бекар вновь сообщает большей терпкости гармонии А.Н. Скрябина. Заметим, что если у С.В. Рахманинова эта гармония приходится на конец лиги и безударное время такта, то А.Н. Скрябин обостряет напряжение, ставя такую гармонию на относительно сильное время такта.

Далее рассмотрим фрагмент учащения фактурной пульсации в конце построений: это гармонии третьего такта прелюдии С.В. Рахманинова и последние две гармонии прелюдии А.Н. Скрябина. В каждом из сочинений это два аккорда, завершающие построения: предложение у А.Н. Скрябина и фразу у С.В. Рахманинова (рисунок 2).

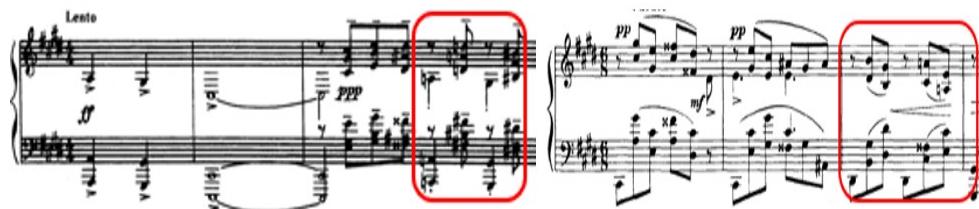


Рисунок 2. Прелюдия С.В.Рахманинова(слева) и прелюдия А.Н.Скрябина (справа): учащение пульсации и неаполитанский колорит.

Один из этих аккордов в обоих случаях фонически ощущается как неаполитанский: у С.В. Рахманинова – это первая гармония перед доминантсептаккордом, у А.Н. Скрябина – вторая гармония на доминантовом басу после каданса. Если у С.В. Рахманинова неаполитанская краска фонически ощущается явно, то у А.Н. Скрябина неаполитанскую составляющую можно вычленить в самом аккорде (без баса). Но присутствие каданса и баса ре#, конечно, принципиально влияет на восприятие функции аккорда: мы слышим однозначно доминанту. Присутствие «неаполитанской» окраски придают этим фрагментам строгость и сосредоточенность

Первую часть С.В. Рахманинов завершает двукратным повторением основного мотива. Эта повторяемость вызывает ассоциацию с русским былинным фольклором, где нередко случаются повторы фраз. Первая часть у С.В. Рахманинова заканчивается нисходящей интонацией, А.Н. Скрябин же решает закончить восходящей. Мелодия поднимается вверх на сексту. В отличие от С.В. Рахманинова, переход ко второй части у А.Н. Скрябина осуществляется лаконично, через одинокий звук «ми» (рисунок 3).



Рисунок 3. Завершение первых частей прелюдии С.В.Рахманинова(слева) и прелюдии А.Н.Скрябина(справа).

Похожий прием (длящийся одинокий звук) на гранях формы использовал Ф. Шопен в своих балладах, подчеркивая моменты переключения между временными пластами

(настоящим, прошлым и будущим) [\[4, с.78\]](#). И в этой скрябинской прелюдии, возможно, такое переключение из настоящего в прошлое (воспоминание) тоже можно представить.

**Средние части.** В сопоставлении светлой прозрачной середины прелюдии соч.11№10 А.Н.Скрябина с сумрачной, «былинной» средней частью прелюдии соч.3№2 С.В. Рахманинова скрябинский лаконизм ощущается особенно ярко: 29 тактов повторенного периода с расширенным вторым предложением у С.В. Рахманинова и четырехтактовое предложение у А.Н. Скрябина. М.К. Михайлов пишет: «Рахманинов с его «концертностью» был в основном далек тенденциям более интимно-камерного порядка, которые составляли существенную черту творчества раннего Скрябина» [\[5, с.181\]](#). Материал средних разделов обоих сочинений имеет интонационные связи с материалами первых частей. В обеих прелюдиях здесь после условной статики первых частей происходят эмоциональные и темповые движения: *agitato* в соч.3№2 и *con anima* в соч.11№10. Рахманиновским хроматическим нисходящим интонациям противопоставлена восходящая скрябинская хроматика, несущая мечтательный образ, некоторую вопросительность. Заметим, что такой же хроматический ход, только в басу, мы видим в рахманиновской средней части (такты 26-27). Типично рахманиновскому проведению темы на *legato* в прелюдии соч.3№2 противопоставлен характерный скрябинский прием «*staccato* под лигой», который впоследствии станет характерной чертой стиля композитора, которую А.И. Николаева охарактеризовала как «полетность» [\[6, с.76\]](#). В обеих прелюдиях средние части приводят нас от *piano* в начале через значительное усиление звучания в конце к кульминационным репризным построениям на *fff*.

**Репризы.** В обеих пьесах - это мощные драматические кульминации. Ноты темы в обеих репризах подчеркиваются обоими авторами акцентами. Но характер драматизма этих реприз – разный.

А.Н. Скрябин вдвое сокращает репризное проведение темы: два предложения первой части он сжимает в одно, копируя вторые фразы каждого из этих предложений. Таким образом, вместо восемьтактового построения темы первой части мы имеем в репризе четырехтактовое. В результате создается эффект ускорения, сжатия времени (эффект «черной дыры»), возникает ощущение резкого учащения и сбивчивости дыхания, нарастания напряжения. Движение на кульминации внезапно останавливается на субдоминанте, создается ощущение внутреннего слома. Разрушение, разрыв – так можно охарактеризовать идею как кульминации, так и всей прелюдии. Это обосновывается эстетической позицией А.Н. Скрябина, который, как сформулировал идеолог символизма В.В. Иванов, «подавал свой голос за ускорение разрушительной и возродительной катастрофы мира» [\[7, с.193\]](#). С позиции двухчастной репризной формы, которая традиционно рассматривается в качестве основной концепции формы этой прелюдии, здесь основная музыкальная мысль заканчивается. Но мощная энергия движения, резко прервавшегося на субдоминанте (а не на тонике), выносит по инерции музыкальную мысль в дополнение, которое вследствие звучания после субдоминанты, а не после тоники, мы не можем рассмотреть в качестве коды. Исследователь прелюдий А.Н. Скрябина И.А. Бродова считает, что здесь, согласно известной теории В.П. Бобровского, «двуихчастная репризная форма модулирует в простую трехчастную с сокращенной серединой и динамизированной репризой-кодой» [\[8, с.71\]](#). Настолько сильна энергия движения вперед, неожиданно прервавшегося, что вся реприза до конца ощущается как один период. Всё же полноценной репризой трехчастной формы это назвать нельзя из-за слишком короткой средней части. Форма лишена уравновешенности классической трехчастности. Эта уравновешенность первой части и репризы, после которой следует

полноценная кода, в полной мере присутствует в прелюдии С.В. Рахманинова. Форма этой прелюдии - простая трехчастная репризная. Здесь реприза практически полностью повторяет первую часть, лишь еще больше насыщается фактура и увеличивается звуковая динамика. «Устойчивость формы», пропорциональность предложений, плавная (не ломаная) мелодическая линия, объясняют энергию объединения, «соборности», большей повествовательности в репризе рахманиновской прелюдии в отличие от разрушительной энергии в менее «пропорциональной» по форме прелюдии А.Н. Скрябина. Еще один фактор, сближающий эти два сочинения, - это эффект колокольности, присутствующий в репризах обеих прелюдий. Колокольность А.Н. Скрябина - более импульсивная, напряженная. У С.В. Рахманинова колокольность при всей своей мощи вносит размежеванность и спокойствие, она более певучая, с долгим гудящим продолжением после удара колокола.

**Заключительные построения.** Характерным приемом, свойственным заключительным построениям обеих пьес, является использование колокольного тонического органного пункта «до-диез». У А.Н. Скрябина он становится ключевой идеей в репризе. Он возникает в начале репризы в качестве октав четвертями в басу на ff (более резких, чем рахманиновские басы, бас-«хлысты»), затем его пульсация постепенно учащается, он переходит в средний регистр, перемещаясь из аккомпанемента в мелодический голос. Три иступленно звучащих до-диеза на sff становятся символом сжатого, схлопнувшегося пространства. Эти «магические» элементы музыки А.Н. Скрябина- остинатность, ритмическая и гармоническая «заклинательность»- впоследствии станут чертами стиля композитора. [\[3, с.18\]](#).

В заключении пульсация этого выдержанного звука вновь укрупняется, и он становится завершающим звуком прелюдии А.Н. Скрябина, транслируя эстетику угасания. Создается ощущение, что что-то оборвалось (чеховский «звук лопнувшей струны»). Если заключение на выдержанном до-диезе у А.Н. Скрябина передает полное опустошение, разрушенность мира, то у С.В. Рахманинова тонический органный пункт-колокол за счет размежеванности и хоральности фактуры звучит примиряюще, сохраняя внутреннюю гармонию и стройность, подчеркивает незыблемость основ мира. Вместе с «закатными» колокольными аккордами этот органный пункт отсылает нас к вступлению ко Второму концерту (где бас с аккордом поменяют очередьность). Чередования гармоний субдоминантовой сферы, окрашивающих тонический органный пункт в обеих прелюдиях, также имеют точки соприкосновения. У А.Н. Скрябина - это S35- VI35- II7- t35. У С.В. Рахманинова - начинается с VI ступени и заканчивается таким же оборотом, что и у А.Н. Скрябина: II7 (с учетом баса- II2) - t35. При этом мажорная VI у С.В. Рахманинова звучит просветленно (как бы ля мажор), у А.Н. Скрябина же она звучит просто минорно, страшно. Своебразной композиционной аркой для обеих прелюдий является квинта «до-диез соль-диез», с которой начинаются и заканчиваются обе пьесы (рисунок 4).

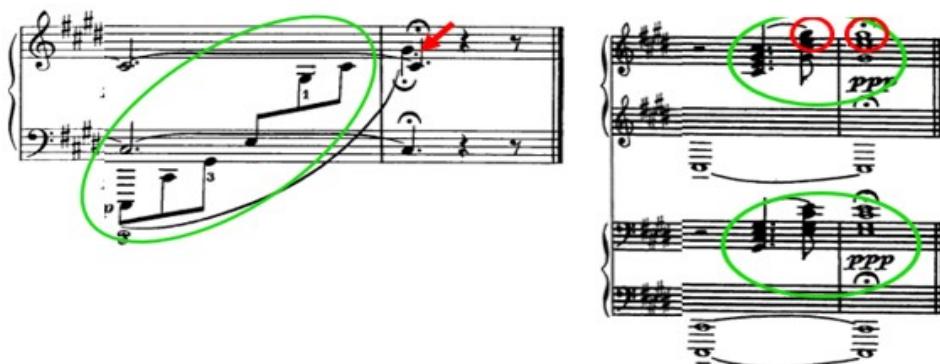


Рисунок 4. Окончания (квинта до-диез-соль-диез) прелюдии А.Н.Скрябина (слева) и С.В.Рахманинова (справа).

У С.В. Рахманинова эта квинта является нисходящим интервалом в басу (повелительная), а в конце пьесы - восходящая в верхнем регистре (вопросительная и вместе с тем примиряющая). У А.Н. Скрябина та же квинта не разложена, согласно его принципу лаконичности, берется одномоментно. Эта квинта отсылает нас к начальному возгласу первой части бетховенской сонаты №14 соч.27 №2, а также к окончанию посмертного, также до-диез минорного, ноктюрна Ф. Шопена.

Еще раз подчеркнем, что одним из ключевых факторов, позволяющих нам сопоставлять эти две прелюдии, является общая тональность. В качестве продолжения музыкальных идей прелюдии соч.11№10 в той же тональности выступает этюд соч.42 №5, родственный прелюдии не только тонально, но и по драматической образности, колокольности, начинающийся с той же гармонии, с той же малосекундовой интонации в мелодии. Та же квинта «до-диез -соль-диез» образует арку между началом и концом произведения. С.В. Рахманиновым же через много лет будет написан этюд-картина соч.3№2. У обоих композиторов в этих следующих произведениях в до-диез миноре наблюдается динамизация, обострение драматизма тональности до-диез минор.

**Выводы.** Найденные сходные черты в двух прелюдиях позволяют яснее, рельефнее увидеть индивидуальные особенности. Некоторые из них впоследствии стали характерными чертами стиля композиторов. У Скрябина - это лаконизм на уровне формы, фразы, «полетность» как композиторский прием (по А. Николаевой) в средней части, зарождающаяся будущая суггестивная остинатность, своеобразная колокольность (резкая, драматическая, «нервная»), насыщенность, «терпкость» гармонического языка, резкие смены настроений (как следствие, внезапные сильные динамические контрасты). У С.В.Рахманинова - насыщенность фактуры, вокальная природа фразы, концертный масштаб, касающийся фактуры, динамики, длительности изложения, широкое дыхание, мощная, но «спокойная» колокольность. Первый роковой императив прелюдии С.В. Рахманинова в том или ином виде пройдет сквозь всё творчество композитора (например, Первый, Второй, Третий концерты, Прелюдия Des-dur) [\[9\]](#).

Всё перечисленное позволяет говорить об отличиях и в сфере образности, смыслового содержания двух драматических произведений. Прелюдия С.В. Рахманинова при всем драматизме являет нам образ былинный, соборный, связанный с повествовательностью, внутренней силой, мощным, но спокойным развертыванием. Прелюдия же А.Н. Скрябина транслирует нам в большей степени, согласно идеологии русского символизма, энергию разрушения ради будущего созидания (остался одинокий звук). «Разрывом с ветхою святыней было это разрушительное творчество», -писал В.В. Иванов о А.Н.Скрябине [\[7\]](#) [с.1931](#).

## Библиография

1. Валькова, В.Б. С.В. Рахманинов.(2020). Летопись жизни и творчества. Часть 1: 1873–1899. — 2-е изд., испр. и доп. — Тамбов: Музей-заповедник С.В. Рахманинова «Ивановка», 2020. — 278 с.
2. Келдыш, Ю.В. (1973).Рахманинов и его время. — Москва: Музыка, 1973. — 470 с.
3. Левая, Т.Н. (2020).«Скрябин и художественныеискания XX века», Санкт-Петербург: Композитор Санкт-Петербург, 2020. — 184 с.
4. Зенкин, К.В. (2010).О смыслообразующей роли жанра в мире Ф. Шопена. Рефлексия

- времени как сущность шопеновских баллад // Научный вестник Московской консерватории. — 2010. — № 3. — С. 71–83.
5. Михайлов, М.К. (1973). О национальных истоках раннего творчества Скрябина // А. Н. Скрябин: сборник статей. К столетию со дня рождения (1872–1972). — Москва: Советский композитор, 1973. — С. 160–184.
6. Николаева, А.И. (2017).Фортепианный стиль А. Н. Скрябина как предмет освоения в музыкально-исполнительском классе // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». — 2017. — № 2 (18). — С. 79–90.
7. Иванов, В.В. (1979).Собрание сочинений в 4 т. Т. 3 / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт; введение и примечания О. Дешарт. — Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1979. — 896 с.
8. Бродова, И.А. (1999).Эволюция музыкальной формы фортепианных прелюдий А. Н. Скрябина: учебное пособие-очерк для преподавателей и студентов музыкальных училищ и вузов. — Ярославль: ДИА-пресс, 1999. — 97 с.
9. Кандинский-Рыбников, А. (1995). Проблема судьбы и автобиографичность в искусстве С.В. Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1943): материалы научной конференции. — Москва, 1995. — С. 90–110.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal» статье под заглавием «Прелюдия соч.3№: С.В. Рахманинова и прелюдия соч.11№10 А.Н. Скрябина : две грани драматизма» является совокупность черт драматизма в обозначенных автором в заголовке фортепианных пьес двух выдающихся русских композиторов-современников. Если предмет исследования автор образно («две грани драматизма») отразил в заголовке, пояснил в кратком введении и последовательно раскрыл в содержании статьи, то объект исследования автор сохраняет от читателя в тайне вплоть до итогового вывода. Возникает своего рода интрига повествования, заставляющая читателя более вдумчиво обобщать детали авторского анализа одновременно в нескольких возможных проекциях. Только в заключении автор признается, что выявил не только совокупность отдельных черт драматизма двух ранних пьес в творчестве композиторов, но и сопоставил их с чертами сформировавшегося со временем стилевого своеобразия композиторского мышления С. В. Рахманинова и А. Н. Скрябина («Некоторые из них [обнаруженные драматические черты] впоследствии стали характерными чертами стиля композиторов»). Следовательно, можно заключить, что процесс формирования оригинальных стилей композиторского мышления С. В. Рахманинова и А. Н. Скрябина в данной работе является той частью исторической реальности, которую следует идентифицировать в качестве объекта исследования.

Предваряя основную аналитическую часть статьи, автор избегает излишней формализации и детализации программы исследования, поскольку оперирует хорошо зарекомендовавшим себя набором приемов формально-стилевого анализа музыкальных произведений и акцентирует внимание читателя именно на деталях анализа эмпирического материала, являющихся логично выстроенной последовательностью аргументов итогового вывода. Автор сравнивает функциональную нагрузку отдельных наиболее значимых для драматургии произведения выразительных элементов, включая мелодику, гармонию (функциональную, фактурную и образную логику), фактуру и логику

построения музыкальной формы прелюдий Рахманинова и Скрябина; дополняет анализ эмпирического материала существенными сведениями историко-биографического характера; включает проанализированные пьесы в общий контекст творческого наследия композиторов; уместно дополняет формально-аналитические данные эмоциональными метафорами и образными выражениями, как собственными, так и со слов авторитетных коллег, добиваясь не только логической, но и эмоциональной ясности изложения материала.

Таким образом, предмет исследования автором рассмотрен на высоком теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном академическом издании.

Методология исследования основана на принципах компаративного анализа двух фортепианных пьес выдающихся русских композиторов-современников, элементы которого выявлены путем строгого формально-стилистического анализа эмпирического материала, усиленного историко-биографическими сведениями и эмотивными оценками восприятия этих произведений как самим автором, так и коллегами. Несмотря на то, что автор избежал строгой формализации деталей исследовательской программы в кратком вводном разделе статьи, она ясно просматривается в логике и структуре изложения результатов исследования. Выводы автора хорошо аргументированы и не вызывают сомнений.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что сравнительное изучение близких по стилю, композиторскому языку авторов и времени написания произведений позволяет выявить и рельефнее представить особенности и уникальность каждого из них. Безусловно, это преимущество компаративистики является достаточным аргументом для исследований подобного рода.

Научная новизна, состоящая в авторском анализе эмпирического материала, сравнении и обобщении выявленных в ходе анализа черт драматизма двух фортепианных пьес выдающихся русских композиторов-современников, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста выдержан научный.

Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного поиска.

Библиография, учитывая опору автора на анализ эмпирического материала, в достаточной степени раскрывает проблемное поле исследования.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal» и после небольшой корректуры подписей к иллюстрациям согласно стандартам, а также упоминаний их в тексте может быть рекомендована к публикации.