

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ та ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

**ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ**

ЛУ ЮЙЦЗЮНЬ

УДК 78.083.2/786.2

**ЦИТУВАННЯ ЯК КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПРИНЦИП
У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ С. РАХМАНІНОВА**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

Одеса – 2021

Дисертацією є кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

Робота виконана на кафедрі теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової Міністерства культури та інформаційної політики України

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, професор
Мірошниченко Світлана Володимирівна,
Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданової, професор кафедри
теорії музики та композиції

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Соломонова Ольга Борисівна
Національна музичної академії України
імені П. І. Чайковського
професор кафедри історії світової музики

кандидат мистецтвознавства, доцент
Варакута Марина Іванівна
Дніпропетровська академія музики
імені М. Глінки, професор кафедри історії та
теорії музики

Захист відбудеться «25» лютого 2021 року о 12.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата наук в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Мала зала

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розіслано «...» січня 2021 року

В.о. вченого секретаря
спеціалізованої вченої ради,



ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми роботи. Творчість Сергія Рахманінова вже більше 100 років привертає увагу слухачів, музикантів-виконавців, критиків, дослідників, за цей час вона неодноразово опинялася в центрі уваги вітчизняного музикознавства. Період розквіту творчості Рахманінова співпадає з епохою Срібного віку. У російському мистецтві продовжувала існувати романтична тенденція, хоча вона не була єдиною, основною, а займала положення проміжне між двома іншими лініями: класичною і модерністською, яка вбирала символізм, експресіонізм, конструктивізм і низку інших, нових для ХХ століття, течій. У характеристиці романтичних рис музики Рахманінова особливо можна виділити три сфери або групи образів: образи пориву, енергії, патетичного зльоту.

Рахманінов залишається романтиком як у своїх діях і вчинках, так і в творчості. Не випадково значний опус Рахманінова, який було створено до остаточного від'їзду за кордон, – поема «Дзвони» – поєднувала в собі риси обох історико-стильових напрямів того часу – романтизму і символізму. Неодноразово музикознавці висловлюють думку про те, що мрійливість і бажання подорожувати були близькі романтичній натурі Рахманінова. Для підтвердження стильових переваг Рахманінова-піаніста зазначимо, що в його репертуарі домінували твори композиторів-романтиків, першої черги, улюбленого Ф. Шопена. Вже в еміграції, через декілька років після початку систематичних гастролей Рахманінова-піаніста по всьому світу, частково і під враженням його артистичних мандрів, народжується «Рапсодія на тему Паганіні» (1934).

До творчості знаменитого композитора незмінно звертаються піаністи і співаки, симфонічні і хорові колективи, видатні диригенти; твори великих і малих форм постійно входять до програм міжнародних конкурсів (наприклад, фортепіанні концерти, «Рапсодія на тему Паганіні», Друга соната і «Варіації на тему Кореллі» присутні в програмі всіх трьох турів відомого конкурсу імені П. І. Чайковського, номінація «фортепіано»).

До вивчення спадщини С. Рахманінова зверталася значна кількість музикознавців ХХ століття; досі користуються популярністю монографії В. Брянцевої, О. Соколової, праці Вл. Протопопова, О. Соловцова, О. Кандинського, І. Белзи, В. Яковлева, Ю. Келдиша, статті Б. Асаф'єва, О. Рощенко та ін. На сучасному етапі розвитку музикознавства інтерес до творчості С. Рахманінова не згасає, що підтверджується появою нових вітчизняних дисертаційних досліджень, в яких висвітлюються різні аспекти творчості відомого композитора (Г. Дубровська, В. Забірченко, Ю. Попов). Активно спадщина С. Рахманінова опрацьовується китайськими дослідниками (Лу Гелін, Лю Юйтен, Го Суншан, Лю Сімей).

Звернемо увагу, що серед значної кількості досліджень діяльності Рахманінова практично не зустрічаються праці теоретико-аналітичної спрямованості. Відсутні й самостійні розробки проблеми цитування у творчості Сергія Рахманінова. Тим не менше, адаптація «чужих» тем у різних

жанрах і формах, особливо у варіаційних, була притаманна композитору протягом усього життя. Звернення до названого комплексу проблем, поряд із необхідністю вивчення принципів використання і розробки запозиченого тематизму у варіаційних циклах С. Рахманінова, обумовили актуальність представленої праці.

Створення варіаційних циклів на теми, які вже раніше стали основою творів інших композиторів, – явище не нове, воно бере початок від старовинної музики. Згадаємо тему відомої іспанської пісні про безумну та безнадійну любов дівчини до духовної особи «La Folia» (тема «Фолії»), яку варіювали М. Фарінееллі, А. Кореллі, Ж. д'Англебер, А. Вівальді, пізніше Ф. Ліст у своїй «Іспанській рапсодії». Яскравим прикладом також є тема з двадцять четвертого «Капрису» Паганіні, яку, поряд із С. Рахманіновим, застосували для своїх творів Ф. Ліст, Й. Брамс, В. Лютославський та багато інших композиторів.

Зазначимо, що до сьогодні в числі відносно мало вивчених залишається сам прийом цитування, попри те, що в музиці ХІХ–ХХ століття цитування набуло особливої актуальності. Досі не завжди зрозуміло, що можна вважати цитатою, а що ні; відсутні чіткі критерії структурних меж цитат (особливо їх закінчення); часто матеріал цитати виявляється дуже мінливим у порівнянні з першоджерелом. Твори композитора, базовані на широко трактованому принципі цитування і пов'язаних з ним музичних жанрах (варіації на тему, транскрипції, перекладення, ін.), сприймаються як інтертекстуальний діалог першоджерела і перетворювача. Проте, саме принципи цитування нерідко дозволяють зрозуміти специфіку мислення того чи іншого композитора. Те, як він використовує чужий матеріал, дуже виразно висвітлює стилістичні особливості опрацювання свого, власного. Вивчення композиційних принципів цитування у творах С. Рахманінова може допомогти виявленню особливостей, які лежать в основі сприйняття та організації як конкретного музичного матеріалу, так і творчого процесу взагалі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової на 2017–2021 роки, зокрема, до теми № 12 «Загальні проблеми теоретичного музикознавства».

Мета роботи – визначити жанрові та стильові особливості творів С. Рахманінова на запозичені теми.

Позначена мета сформувала напрям дослідження і зумовила необхідність рішення наступних завдань:

- виявити значення цитування у фортепіанній творчості С. Рахманінова;
- охарактеризувати жанр варіацій на запозичені теми;
- обґрунтувати поняття «цитатність»;
- з'ясувати особливості зарубіжного періоду творчості С. Рахманінова в контексті еволюції композиторської творчості;

- висвітлити стильовий зміст «Варіацій на тему Ф. Шопена» С. Рахманінова;
- виявити принцип цитування у «Варіаціях на тему Кореллі» С. Рахманінова;
- визначити місце «Російської рапсодії» у творчості С. Рахманінова;
- висвітлити особливості багатотемної драматургії «Рапсодії на тему Паганіні» С. Рахманінова.

Об'єкт дослідження – творчість С. Рахманінова в контексті використання запозиченого тематизму.

Предмет дослідження – жанрово-стильові принципи цитування у фортепіанній творчості С. Рахманінова.

Матеріалом дослідження послужили варіаційні цикли С. Рахманінова, в яких використовується музичний матеріал творів інших композиторів: «Російська рапсодія» для двох фортепіано ор. 1, «Варіації на тему Шопена» для фортепіано ор. 22, «Варіації на тему Кореллі» для фортепіано ор. 42, «Рапсодія на тему Паганіні» для фортепіано з оркестром ор. 43.

Методологічну основу дослідження утворює поєднання історичного та теоретичного методів дослідження; прийомів логіко-аналітичного та історико-герменевтичного аналізу; структурно-композиційного та текстологічного підходів.

Теоретична база роботи створена класичними і сучасними дослідженнями, присвяченими проблемам історії і теорії музики (Б. Асаф'єв, Вл. Протопопов, О. Соломонова, О. Рощенко, О. Соколов, В. Яковлев), історії і теорії культури (І. Белза, В. Задерацький, Ю. Лотман, С. Мірошніченко, О. Самойленко, О. Соколова), музично-теоретичними працями, в яких розробляється теорія жанру, форми, аналізу музичних творів (М. Арановський, Є. Назайкинський, В. Цуккерман та ін.), монографічними працями, що присвячені творчості С. Рахманінова (В. Брянцева, Ю. Келдиш, А. Ляхович, О. Соловцов), історико-мемуарною літературою.

Наукова новизна дослідження полягає у наступному:

Вперше:

- використовується поняття «цитатність» відносно фортепіанної творчості С. Рахманінова;
- проаналізовано ранній твір С. Рахманінова «Російська рапсодія»;
- розглядається використання мотиву *Dies irae* від «Варіацій на тему Ф. Шопена» до «Варіацій на тему Кореллі» та «Рапсодії на тему Паганіні»;
- виділяються принципи цитування у варіаційних циклах С. Рахманінова.

Отримали подальший розвиток:

- визначення національних витоків в творчості С. Рахманінова;
- аналіз жанрово-стильових особливостей творів С. Рахманінова на запозичені теми.

Уточнено:

- драматургічну цінність «Варіацій на тему Ф. Шопена».

Практичне значення дослідження. Результати дослідження можуть бути використані у навчальному процесі у спеціальних курсах для студентів та аспірантів вищих навчальних закладів, зокрема таких, як «Теорія і історія музики», «Теорія і історія виконавства», «Аналіз музичних творів» тощо. Матеріали роботи можуть бути корисними для подальших наукових досліджень у сфері музичного мистецтва.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії музики і композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Матеріали дослідження, її основні положення та висновки апробовані автором на наступних конференціях (усього 13): Міжнародна наукова конференція «Музичне мистецтво та культура: Схід-Захід» (Одеса, 2013, 2015, 2016; 2017); Міжнародна науково-практична конференція «Інструментальне мистецтво у вищій школі; проблеми і перспективи професійної підготовки» (Кам'янець-Подільський, 2012); II Міжнародна науково-творча конференція «Искусство и наука третьего тысячелетия» (Сімферополь, 2013); Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019); Міжнародна науково-творча конференція «Захід-Схід: культура і мистецтво» (Одеса, 2019), IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище» (Дніпро, 2020).

Публікації. За темою дисертації опубліковані 5 статей, з них 3 – у спеціалізованих наукових збірниках, затверджених Міністерством освіти і науки України, 2 – у періодичних наукових іноземних виданнях (Австрія, Китай).

Структура дисертації зумовлена специфікою її предмета і логікою розкриття теми, а також метою та головними завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, двох розділів, які включають шість підрозділів, висновків, що відображають основні результати дослідження, списку використаної літератури та додатків. Загальний обсяг роботи – 202 сторінки, з них – 170 сторінок основного тексту. Список використаних джерел налічує 183 позиції.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **ВСТУПІ** обґрунтовується актуальність роботи та стан розробки обраної проблеми, визначаються мета і завдання, об'єкт, предмет, наукова новизна і практичне значення одержаних результатів, характеризуються матеріал, методологічні принципи і структура дисертації, вказуються публікації за темою роботи та апробації її основних положень.

У **РОЗДІЛІ 1. «ТЕМАТИЧНЕ ЦИТУВАННЯ – ОСНОВА ВАРІАЦІЙ С. РАХМАНІНОВА»** розглядаються варіації як жанр і варіації як форма, досліджується явище цитування в музиці. Характеризується ставлення до цитат у творчості С. Рахманінова, зазначається, що цитування

як композиційний принцип особливо проявилось у зарубіжний період його діяльності.

У **підрозділі 1.1. «Варіації на запозичену тему: специфіка жанру»** йдеться про жанр варіацій, що ґрунтується на запозиченні музичних текстів або тем інших композиторів. Зазначається, що жанр варіацій з'явився, ймовірно, одночасно з усвідомленням авторства твору. Вказується на необхідність розділяти *варіації як жанр* (твори, що названі чи визначені композитором як «Варіації» або «Тема з варіаціями» і мають усі характерні особливості даного жанру), і *варіації як форму* (твори різних жанрів, часто пісенних або танцювальних, написані у формі варіацій, тобто обов'язковою є наявність вибраної композитором теми і наступних її перетворень: фактурних, мелодичних, гармонічних, ритмічних, ладотональних, динамічних, регістрових, масштабних, жанрових, ін.). Застосовується поняття *жанро-форми* для творів, що написані в жанрі варіацій та втілені у такій же варіаційній формі, розглядається можливість втілення будь-якого жанру через варіаційну форму.

Характеризується варіаційність – як один із основних принципів музичної композиції, який зустрічається у будь-яких жанрах і формах та має необмежений спектр застосування. Варіюватися можуть мотив, фраза, речення в періоді тощо, аж до варійованої (динамічної) репризи в сонатній формі.

Одним із найбільш розповсюджених варіантів використання жанру варіацій є варіації на запозичені (процитовані) теми. Цитування припускає саме індивідуальну репрезентативність матеріалу, що представляє інший текст, тобто сферу вже створеного, готового смислового цілого. Водночас цитата завжди є результатом усвідомлених дій автора, на відміну від запозичень, в одних ситуаціях усвідомлюваних (при пародії, наприклад), а в інших – таких, що виникають як прояв інтуїтивних, неусвідомлюваних психічних процесів. Уживаючи цитату, автор фіксує свою увагу на факті її використання і зазвичай припускає аналогічну фіксацію слухачької уваги. У контексті даного дослідження вводиться поняття *«цитатність»*, під яким розуміється використання запозиченого матеріалу (чужого або свого) в процесі загального розгортання драматургії музичного твору. Явище цитатності значно ширше, ніж поняття цитата, і включає в себе багато варіантів, у тому числі транскрипції на чужі і на свої теми, перекладення чужих і власних творів, обробки власних творів і обробки творів інших композиторів, цитування фольклорних джерел та ін.

У **підрозділі 1.2. «Втілення цитатності у фортепіанній творчості С. Рахманінова»** зазначається, що Сергій Рахманінов постійно звертався до запозичення тем і використовував їх в різних творчих проектах протягом всього життя. Функції цитат у Рахманінова найчастіше індивідуалізуються, виконуючи в творах певні конкретні завдання. Так, у композитора фактично завжди застосування цитат мотивоване необхідністю як би «підтвердження» семантики тексту твору, але за рахунок інших смислових позицій. Цитата

додатково акцентує її, служить засобом посилення, одночасно демонструючи іншу точку зору.

Відмічаються блискучі рахманіновські *транскрипції чужих творів*, що певною мірою також асоціюються з авторськими стильовими діалогізмами. Це його численні транскрипції на популярні музичні теми інших композиторів: Й. С. Бах. Соната для скрипки соло E-dur, транскрипція для фортепіано; Ж. Бізе. «Менует» з музики до драми А. Доде «Арлезіанка», транскрипція для фортепіано; Ф. Ліст. Рапсодія № 2 с каденцією Рахманінова; М. А. Римський-Корсаков. «Політ джмеля» з опери «Казка про царя Салтана», транскрипція для фортепіано; П. Чайковський. «Колискова пісня» ор. 16 № 1, транскрипція для фортепіано; Ф. Шуберт. «Куди», пісня з циклу «Прекрасна мельничиха» ор. 25. Виключенням є «Гопак» М. Мусоргського з опери «Сорочинський ярмарок», в перекладенні як для фортепіано, так і для скрипки з фортепіано.

Не менш цікаві *транскрипції на власні теми*, де композитор вступає з ними в яскравий діалог, створюючи мовби «нові» твори: «Полька» транскрипція для фортепіано в 2 руки; «Бузок» Романс ор. 21 № 5, транскрипція для фортепіано в 2 руки; Романс «Маргаритки» ор. 38 №3, транскрипція для фортепіано в 2 руки; «Рапсодія на тему Паганіні» для фортепіано с оркестром ор. 43, транскрипція для двох фортепіано в 4 руки; Симфонічні танці, ор. 45, транскрипція для двох фортепіано в 4 руки.

Зазначається, що у Рахманінова є безліч *обробок власних творів*, тобто так звані темброві транскрипції. Але при цьому вони є повноцінними транскрипціями, оскільки в основному є перекладеннями оркестрових творів для фортепіано, 2-х або 4-х ручного (для одного або двох фортепіано): Фантазія для оркестру, ор. 7 «Круча», перекладення для фортепіано в 4 руки; Капричіо на циганські теми для великого оркестру, ор. 12, перекладення для фортепіано в 4 руки; Концерт для фортепіано з оркестром № 4 g-moll, ор. 40, перекладення для двох фортепіано в 4 руки.

Відмічається безліч *обробок творів інших композиторів* для 2 і 4-х рук і *цитування* Рахманіновим *фольклорних джерел*. Це важлива тенденція у творчості Рахманінова, оскільки всі його помисли і почуття усе життя і, особливо, в період еміграції, були пов'язані з думками про Росію, з інтересом до творчості народу і композиторів батьківщини.

Вказується, що тема *Dies irae* виконувала важливу роль протягом усього творчого шляху Рахманінова, була використана у низці творів і особливо концентровано проявилася в останні роки діяльності.

Окремо звертається увага на те, що багато тем С. Рахманінова активно цитуються й досі композиторами різних стилів і жанрів. Розглядається питання, чому змістовно-семантичні параметри музики Рахманінова та її жанрово-стильові складові виявилися такими схильними до того, щоб зажити новим життям.

Підрозділ 1.3. «Особливості творчості С. Рахманінова в зарубіжний період» присвячено характеристиці діяльності композитора в часи еміграції.

Унаслідок від'їзду з Росії Рахманінов-композитор «мовчав» майже дев'ять років. Невлаштованість у перші часи еміграції, необхідність цілком присвятити себе концертній діяльності і, головне, невблаганна туга за Батьківщиною не залишали вільного часу та не давали стимулу для композиторської роботи. Підкреслюється, що спостереження над стилем музики С. Рахманінова в зарубіжному періоді допомагають встановити глибину інтелектуальної травми, пов'язаної, з одного боку, з кризовою ситуацією у власній творчості, а з іншого – з розривом із батьківщиною.

Висловлюється думка про те, що поштовхом до повернення до композиторської творчості і створення фактично останніх трьох різножанрових великих композицій зарубіжного періоду творчості Рахманінова служать музичні образи, які він сприйняв із зовні: три російські народні пісні («Три російські пісні» для оркестру і хору ор. 41); тема Фолії («Варіації на тему Кореллі» для фортепіано соло ор. 42); тема Паганіні з відомого Двадцять четвертого капрису для скрипки соло («Рапсодія на тему Паганіні» для фортепіано з оркестром ор. 43).

Звертається увага, що в двох творах зарубіжного періоду, Рахманінов запозичує теми з репертуару для скрипки: тему Кореллі з дванадцятої скрипкової Сонати (вона виявилася темою Фолії) і тему Паганіні зі скрипкових Каприсів. Показово, що обидва твори Рахманінов пише у варіаційній формі. Виникає відчуття, що композитор ставить перед собою особливе завдання – втілити характерні риси скрипкового мислення у варіаціях для сольного фортепіано і у варіаціях жанру рапсодії для фортепіано з оркестром.

У РОЗДІЛІ 2 «ВАРІАЦІЇ С. РАХМАНІНОВА НА ЗАПОЗИЧЕНІ ТЕМИ: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА АНАЛІТИЧНИЙ АСПЕКТИ» підкреслюється, що найяскравіше цитатність як композиційний принцип у творчості С. Рахманінова проявилася в жанрі варіацій на запозичену тему.

У підрозділі 2.1. «С. Рахманінов. «Варіації на тему Шопена» для фортепіано ор. 22 – новий погляд» представлено ретельний драматургічний аналіз твору. Вказується, що під час активних пошуків жанрів і форм в російський період творчої діяльності композитор уперше звертається до жанру варіацій, в яких використовує запозичену тему. Спростовується думка, що цей твір ще немає цілісності і логічності розвитку.

Зазначається, що С. Рахманінов не випадково використав за основу тему саме Ф. Шопена, музика якого була йому близькою. Застосовуючи шопенівські прийоми у власних варіаціях, Рахманінов завжди надає їм самостійного, індивідуального трактування, вони набувають «авторської інтонації». Композитор намагається різними технічними і фактурними засобами фортепіанного письма показати можливості образної трансформації, що закладені в темі: від класичних фігурацій до складної багатопланової фактури; поліфонічну активізацію гомофонної фактури; поєднання закономірностей «строгих» і «вільних» варіацій; ритмічні,

темпові, жанрові перетворення; направляє розвиток від простого до складного.

Запозичивши у Ф. Шопена тему для своїх варіацій, С. Рахманінов буквально зростається з особливостями шопенівської музики, його художнього мислення, мови. Рахманінов майже точно цитує тему Шопена, скорочує прелюдію, не використовуючи репризу другого речення, яка є в оригіналі. Численні дисонанси пронизують музичну тканину твору і вносять гостроту та надрив у сумну атмосферу прелюдії: це септакорди побічних ступенів, гармонія збільшеного тризвуку (у вигляді секстакорду), акорди із затриманнями, використання декількох дисонансів поруч (еліпсис). Гармонія домінянти з секстою, улюблена гармонія Шопена, надає звучанню особливого ліризму, м'якості, та водночас відчуття «глухого куту», надломленості і безнадійності у своєму (шопенівському) мінорному варіанті. Ефект поступового віддалення руху створюється зміною динамічних відтінків – від *fortissimo* до *pianissimo*.

У підрозділі 2.2. «Варіації на тему Кореллі» для фортепіано ор. 42: аналіз драматургії в контексті виявлення цитатності» характеризується структура, зміст варіацій, їх жанрова і стилістична специфіка, технічні труднощі та інші особливості твору.

Складний, розгорнутий, віртуозний, неординарний цикл Рахманінова пронизаний «почуттям приреченості»: тема і двадцять варіацій витримані в основному в мінорних тонах: превалує *d-moll* – одна з улюблених тональностей композитора. Прозора, класично струнка тема представлена майже в тому ж вигляді, що і у Кореллі. У темі закладена найважливіша жанрова основа твору – хорал, який виконуватиме одну з провідних функцій в процесі розгортання полотна усього циклу.

Ідея життя і смерті, що особливо хвилювала Рахманінова в останній період творчості, знаходить втілення вже у «Варіаціях на тему Кореллі». Зазначається, що «Варіації на тему Кореллі» закінчуються тихо і задушевно, вносячи тишу і спокій в життєве сприйняття дійсності, певну покірливість, ніби людина-герой твору змирився із ситуацією (але може бути тимчасово). Ліричні образи кількісно не переважають в циклі, але вони складають основу і ключові повороти в загальній драматургії твору. Зазначається, що саме деякі збуджено-стрімкі варіації композитор дозволяє пропускати при виконанні, проте ліричні варіації – ніколи, оскільки саме вони мають найважливіше значення для світовідчуття композитора.

Вказується на незвичайну форму циклу завдяки несподіваному вторгненню Інтермецо між варіаціями №13 і №14. Можливо, що в потоці його каденцій перед внутрішнім поглядом композитора вставав образ Кореллі, скрипаля-віртуоза, у виконавстві якого слухачі вбачали щось фантастично-дивовижне.

Звертається увага на використання у варіаціях мотиву *Dies irae*, що відноситься не лише до кульмінації твору. Вперше *Dies irae* ми зустрічаємо у варіації №12 (b-a-b-g, f-e-f-d). Вторгаючись у серединну частину варіаційного

циклу, мотив виконує важливу роль у творі. Він майорить в першій каденції Інтермецо (f-es-f-des) і в початкових репризних варіаціях (вар. №14: des-c-des-b; №15: des-c-des-b).

У «Варіаціях на тему Кореллі» часто виникає відчуття дзвоновості, що досягається за рахунок: використання як високих (наприклад, у варіації №17), так і низьких регістрів, що уособлюють низькі дзвони (№11); широкого діапазону між голосами (№7, №9, №20); гармонічної насиченості (№2, №5, №19, де в другій частині відчувається потужний передзвін); окремих ударів квінт, що відрізняються за використаним діапазоном від фактури варіації (зустрічаємо в першій же варіації твору); октавних реплік, також відокремлених діапазоном від загальної фактури; наповненого «дзвонувими ударами» Інтермецо з його каденційними вставками.

Зазначається, що у «Варіаціях на тему Кореллі» напрочуд цікаво і органічно поєднуються риси сюїтності і сонатності, стабільності, стійкості і змінності розвитку.

Підрозділ 2.3. ««Рапсодія на тему Паганіні» для фортепіано з оркестром ор. 43: композиційні принципи багатотемного запозичення» присвячено дослідженню втілення форми варіацій в жанрі рапсодії.

Указується, що у творчості Рахманінова ми зустрічаємося з двома рапсодіями: перша – «Російська рапсодія» для двох фортепіано, 1891, знаходиться майже на початку його життєвого шляху (б/о, чи ор. 1), друга – «Рапсодія на тему Паганіні» для фортепіано з оркестром – в його кінці (ор. 42).

«Російська рапсодія» досить проста за своєю будовою. Це велика за масштабом тричастинна форма з пісенним тематизмом, відповідними темпами Moderato-Andante-Moderato і, що важливо, з внутрішнім варіаційним розвитком, де перша тема завершує твір. Фортепіанна фактура рапсодії, що відрізняється гармонічною і фактурною ясністю, насичена акордиком і пасажами.

Життєрадісний, енергійний твір «Російська рапсодія», з яскравим динамічним розвитком, висвітлив на ранньому етапі творчої діяльності Рахманінова художні тенденції і пріоритети, які в зрілий період стали типовим явищем його музичного стилю: лірико-пісенний струм з мелодійним роздоллям тематизму, елегійне начало, романтична трагедійність, спрямована до життєствердження.

Розглядається тематична цитатність «*Рапсодії на тему Паганіні*» для фортепіано з оркестром ор. 42 С. Рахманінова. Тут процитовано тему з відомого a-moll'ного Двадцять четвертого капрису для скрипки соло Ніколо Паганіні. Закладені в темі «Капрису» Паганіні можливості виявилися воістину необмеженими, до неї зверталися композитори як епохи романтизму, так і ХХ століття. Існує думка, що Паганіні використав у своєму каприсі №24 тему Сонати № 15 з циклу «Розарій» знаменитого скрипаля епохи бароко Ігнаца Бібера.

Тема і перші п'ять варіацій «Рапсодії на тему Паганіні» присвячені портретній характеристиці Паганіні-віртуоза, який гіпнотизує неухильно наростаючою динамікою свого «диявольського» мистецтва. У віртуозних варіаціях майстерно використаний прийом субваріювання: нові якості з'являються не лише з кожною подальшою варіацією, але й усередині кожної з них. Два перехідно-інтермедійні номери (варіація №6 і №11) обрамляють наступну групу варіацій (№7–№10), в яких виступає новий тематичний матеріал. Це зачин наспіву *Dies irae* – символу не лише смерті, але і «страшного суду», а, отже, і пекла, і «нечистої сили», що примушує згадати широко відомі факти біографії Паганіні, який піддавався постійним переслідуванням церкви за «прихильність дияволу». Іскристий блиск першої групи варіацій переходить у похмуру суворість, зухвала завзятість – у запеклу пригніченість, скерцозна «колючість» – у зловісну стихійну грізність. В образному сенсі дія, включаючи певні бурхливі натиски (варіація №8, №9) і злісний механічний марш (перша фаза варіації №10), приходить від діалогу, що складається з боязких реплік лейтмотиву «головного героя» і грізних велінь *Dies irae*, до їх жорстокої сутички (друга фаза варіації №10, ц. 28). Але варіація №10 несподівано відстороняється переходом у фантастичну сферу (третья фаза варіації №10, ц. 29), і все швидко розсіюється, як страшна примара.

У другій частині образи злих сил відходять на задній план. У варіації №12 є присутнім плавний, спокійний менуетний рух, який визначає загальний тон варіації. Але наступні дві знову іскряться чіткою ритмікою і швидким рухом. У варіації №13 і №14 тема втілює мужність, енергію, упевненість у своїй силі. Цікава варіація №15 – яскравий зразок фортепіанної етюдності. І знову повертаються скерцозні образи. Останні три варіації другого розділу – повністю занурюються в лірику, хоча і розрізняються між собою: варіація №16 – ніжно-мрійлива, інтонації теми Паганіні звучать як награвш пастуха, а варіація №17 – романтично таємнича. Варіація №18 – найяскравіша в другій частині «Рапсодії на тему Паганіні», це лірична кульмінація твору (спершу спокійна мрійно-лірична мелодія, згодом інтенсивно розвивається, перетворюючись на пристрасну пісню).

Заключний розділ «Рапсодії на тему Паганіні», природно, має риси репризності: повертається основна тональність, гострі динамічні ритми, стрімкий рух, знову чергуються образи грайливі та енергійні. Різниця тільки в тому, що в репризі композитор більше простору надає піаністичній віртуозності. У варіації №19 перед слухачами виникає образ автора «капрису», а фортепіано імітує блискучу скрипкову гру. Ця енергія зберігається і посилюється в наступних варіаціях і призводить до грізного маршу варіації №22. Образний зміст варіацій №23 яснішає. Рахманінов відходить від суворості фортепіанного письма в оркестрових творах, даючи можливість солістові проявити віртуозне фортепіанне мистецтво в пасажах і каскадах акордів і октав. Остання варіація №24 вливається в код, де повертається істинна тема Паганіні.

Між «Російською рапсодією», як і «Рапсодією на тему Паганіні» виявляється багато спільного у трактуванні варіаційної форми. Для втілення драматургії композитор використовує складну форму подвійних варіацій, які є «родом варіацій на дві теми», що укладаються в тричастинність, з органічним зв'язком з інтонаційною і тематичною цитатністю.

У **ВИСНОВКАХ** підсумовано результати дослідження.

Жанр варіацій вбирає в себе внутрішню поліжанрову систему різного рівня (наприклад, пісня, марш, колискова, і так далі), а також різні формотворні системи (двочастинність, тричастинність, куплетність, сонатність, циклічність). Розрізняється варіаційна форма як один із основних принципів музичної композиції і варіаційність як принцип розвитку (зустрічається у будь-яких жанрах і формах). У дослідженні розглянуто можливість втілення будь-якого жанру через варіаційну форму і запропоновано застосування поняття «жанро-форма» – це твори, написані в жанрі варіацій і втілені в такій же варіаційній формі.

Зазначено, що одним із найбільш розповсюджених варіантів використання жанру є варіації на запозичені (процитовані) теми. Цитування – важливе явище в музикознавстві та в композиторській діяльності, воно пронизує усю історію музики. Цитування припускає саме індивідуальну репрезентативність матеріалу, що представляє інший текст, тобто сферу вже створеного смислового цілого. Водночас цитата завжди є результатом усвідомлених дій автора. До цитат, цитатності, цитування зверталися в тій чи іншій мірі усі композитори. При цьому відмічається значний вплив фольклору на композиторську діяльність; в контексті дослідження як приклад наводяться «Три російські пісні» Сергія Рахманінова, в яких цитуються російські народні теми, які не стають чужим матеріалом.

Указано, що використання форми варіацій, в які втілені саме жанри варіацій – це звернення Рахманінова до цитат з метою створення певної жанро-форми. Так у «Варіаціях на тему Шопена» та «Варіаціях на тему Кореллі» створюється єдина жанро-форма, а в «Російській рапсодії» та «Рапсодії на тему Паганіні» жанр рапсодії втілено в формі подвійних варіацій. Це – особливі твори, що стоять окремо від іншої творчості композитора. Можливо, це пов'язано з формою варіацій і глобальністю задуму; можливо, також з тим, що два з них – твори початкового періоду і два – останні твори Рахманінова. Усі названі твори написані у формі варіацій і характеризуються наявністю обраної композитором запозиченої теми і наступних її різних перетворень: фактурних, мелодичних, гармонічних, ритмічних, тональних, динамічних, регістрових, масштабних, жанрових та ін.

Визначено, що цитування є одним із важливих композиційних принципів у фортепіанній творчості Сергія Рахманінова. Підкреслено особливе ставлення Сергія Рахманінова до вибору цитат для своїх творів, написаних у варіаційних формах. Як правило, це теми трагічного змісту, що асоціюються з похоронними жанрами, з глибокими переживаннями (тема прелюдії c-moll Шопена, тема Фолії, тема Паганіні), які в процесі розвитку

драматургії втілюються в образ самого автора). Темі викладені майже точно відносно першоджерела (тема прелюдії Шопена), варіантно (теми Фолії, Паганіні), і перетворюються, демонструючи усебічні можливості розгортання тематизму, іноді зберігаючи риси першоджерела, іноді стаючи нескінченно віддаленими завдяки використанню різних «внутрішніх» жанрів (пісня, ноктюрн, вальс-бостон, скерцо, марш, полонез, тощо).

З'ясовано особливості зарубіжного періоду творчості С. Рахманінова в контексті еволюції композиторської творчості. Особливо важливим, таким, що визначає концепцію пізніх творів Рахманінова, стає складне співвідношення народно-національного начала, яке знаменує в основі своїй позитивний ряд образів, з образами похмуро-трагедійними, що відбивають й особисту драму композитора, й конфлікти сучасності.

Виявлена значущість «*Варіацій на тему Шопена*» для фортепіано ор. 22 С. Рахманінова, в яких, використовуючи запозичену трагедійну тему, композитор проводить слухачів через всі відтінки почуття горя, страждання, любові і доводить до відчуття перемоги людського духу – урочистого, переможного полонезу.

Цикл має тричастинну форму, в якому варіації розташовані за принципом все більшого віддалення від теми і посилення контрастності в образному, ладовому і темповому планах.

У перших десяти варіаціях (з можливістю виключення сьомої і десятої, за зауваженням композитора) переважає принцип строгих варіацій: зберігається *c-moll* – основна тональність, відхилення від структури теми незначні, вона завжди є пізнаваною. Єдність першого розділу підкреслюється відсутністю стійких каденцій у більшості варіацій – вони безпосередньо переходять одна в іншу, і лише десята варіація закінчується тонічним тризвуком. Значення цього акорду як межі розділу підкреслюється ферматою (важливо, що Рахманінов при виконанні цієї варіації вимагав додати його до попередньої у разі вилучення).

У середині першого розділу теж виділяються групи варіацій, які у взаємодії надають йому риси внутрішньої тричастинності. Варіації №1 та №3 – подібні між собою за варіантами фігурацій, один і той же малюнок проходить спочатку в правій руці, потім в лівій і, нарешті, в двох руках разом. У №3 варіації також звертає увагу низхідний басовий хід з іншої побудови теми – тут він вже з'являється у вигляді хроматичного руху від першого ступеня до п'ятого. Надалі ця похмура музично-риторична фігура з'явиться ще двічі, відмічаючи межі розділів. Варіація №4 завершує цю підгрупу. Більше співучі і повільні варіації №5 та №6 (з позначенням *Meno mosso*) можна вважати серединою тричастинної форми, а наступні чотири швидкі варіації – її репризою.

Другий розділ близький до романтичних тенденцій (вільних варіацій) з відхиленням у далеку тональність *Des-dur* (варіація №11), поліфонічною насиченістю, новими відчуттями ліричності з нестійким хроматичним малюнком. Порушується масштаб варіацій, стає ненормативним,

ускладнюється і поліфонізується фактура. У другому розділі знаходиться поліфонічна кульмінація (фуга у варіації №12), яка переходить у загадкову варіацію №13 Largo, де змінюється розмір і відбувається реєстрова гра з запозичених і авторських мотивів. Створюється відчуття простору, характерне для творів С. Рахманінова, чому сприяє тональне насичення. Повернення початкового розміру 4/4 (варіація №14) пов'язане із інтонаційним збільшенням, а також з використанням складного контрапункту. Цікавим є періодичне розчинення тематичного матеріалу і вихід на тематичний рівень супроводжуючих елементів. Усі наступні серединні варіації носять також імпровізаційний характер, прагнуть до створення самостійних мініатюр, тональної перемінності і жанрової активності – *scerzando* (варіація №15), лірична пісенність (варіація №16), траурний марш (варіація №17), що сполучається з першим цитуванням мотиву *Dies irae* у варіаційних циклах на запозичені теми. Варіація №18 намагається відновити схвильовану атмосферу, додаючи до основної теми особливий рахманінівський контрапункт.

Чотири заключні варіації (№19-22), що складають третій розділ варіаційного циклу, утворюють подобу самостійного «малого циклу» всередині великого цілого. Це немов невелика сюїта, кожна з частин якої володіє закінченим, чітко вираженим жанровим характером. Розділ починається різким перемиканням в іншу емоційну сферу у варіації №19, якому відповідав би настільки ж рішучий і несподіваний тональний зсув із похмурого *b-moll* у світлий і ясний *A-dur*. Вся остання група варіацій контрастує своїм світлим колоритом з попереднім розвитком, в якому переважали драматичні або лірико-елегійні тони. У першій частині твору (10 варіацій), де композитор пропонує можливість виключення кількох варіацій (№7, №10), переважає принцип строгих варіацій: зберігається основна тональність *c-moll*, незначні відхилення від структури теми, відсутні стійкі каденції у варіаціях, окрім десятої.

Виявлено тематичну цитатність «*Варіацій на тему Кореллі*» для фортепіано ор. 42 С. Рахманінова. У варіаційному полотні і формі циклу простежується тенденція до наскрізного розвитку і подолання самодостатнього змістовного і структурного значення окремих варіацій. У той же час, в «Варіаціях на тему Кореллі» кожна з варіацій є окремим художнім цілим.

Форма циклу варіацій – сонатна з переставленням функцій експозиції і репризи. Тут яскраво виражені три розділи: експозиційний, серединний, репризний. Перший і третій – драматичного плану, серединний – просвітлений, ліричний. Нестандартність циклу за формою підкреслена несподіваним вторгненням Інтермецо між варіаціями №13 і №14. Можливо, що в потоці його каденцій перед внутрішнім поглядом композитора вставав образ Кореллі, скрипаля-віртуоза, в грі якого слухачі вбачали дещо фантастично-дивовижне (хоча теситурно каденції виходять за рамки скрипкового діапазону).

У цілому в творі протистоять дві образні сфери: лірична і трагічна. Кожна з них має конкретне жанрове втілення. Лірична образна сфера відтворюється через – хорали, які іноді за жанром трактуються як менует (варіація №3), іноді як сарабанда (варіації №4, №14), баркарола (варіація №15, перша частина Коди), концертна інструментальна п'єса (варіація №16, Інтермецо). Трагічна образна сфера передається в основному через різного роду скерцо, яке в деяких варіаціях поєднується з маршем або замінюється на марш (Варіації №11, №12). Широко використовується в скерцозних варіаціях також стрибковий ритм – один з лейт-ритмів «Варіацій на тему Кореллі» Рахманінова.

Основна риса «Варіацій на тему Кореллі» полягає в з'єднанні закономірностей статичності і розвитку. Як перші, так і інші тут виражені досить яскраво. Відмічається, що у Рахманінова дивовижно поєднуються риси як класичних, так і романтичних варіацій.

Означено важливість «*Російської рапсодії*» для двох фортепіано ор. 1 у творчості С. Рахманінова, яка позначає пошуки композитора в юнацькі роки в широкому колі традицій саме російської музичної класики. Мелодика рапсодії виявляє той струмінь російської народної пісенності, яка є ґрунтом для подальшої творчості Рахманінова. Важливе тут і використання варіаційної форми, що веде його творчість далеко в майбутнє. Показові також інтонаційні зв'язки з творами інших композиторів, які в подальшому перетворюються в один з основних композиційних принципів Рахманінова – цитування.

Висвітлено особливості багатотемної драматургії «*Рапсодії на тему Паганіні*» для фортепіано з оркестром ор. 43 С. Рахманінова. Стиль Рапсодії – пізній стиль Рахманінова, «концентрований» до максимального лаконізму та інтонаційно-сислової ємності кожної формули. Він не лише новий для Рахманінова за зовнішньо-стильовими ознаками – музичною мовою, методами викладу, – він є прикладом нового ставлення до музично-драматургічних принципів.

Трактування варіаційної форми «Рапсодії на тему Паганіні» демонструє, що ніколи ще варіаційна форма не знала такої симфонічної цілісності і єдності. Тенденція до наскрізного розвитку і подолання самодостатнього структурного значення кожної варіації досягає в Рапсодії апогею: тут, також як і у «Варіаціях на тему Кореллі», варіаційний цикл по суті стає тричастинним сонатно-симфонічним циклом. Цілісність усередині кожної з частин в Рапсодії набагато вище, ніж у Варіаціях, в яких кожна варіація була окремим художнім цілим.

Один із композиційних принципів викладення «Рапсодії на тему Паганіні» – тотальна симфонізація варіаційного циклу. Найбільш близькими передумовами подібного трактування варіаційного циклу треба назвати – при усій відмінності композиційних засобів – пошуки в цьому відношенні пізнього Л. Бетховена («Тридцять дві варіації», «Варіації на вальс Діабеллі», фінал Сонати №32), П. Чайковського (фінал Третьої сюїти) і Й. Брамса

(фінал-пасакалія Четвертої симфонії). Проте в Рапсодії специфіка трактування варіаційного циклу визначена й іншими – семантико-стильовими – закономірностями, які не відігравали ролі у названих прикладах і відносно яких Рапсодія – абсолютне новаторство Рахманінова-художника і мислителя. В якості первинної інтонації-осередку для варіювання Рахманінов обрав ритмо-гармонічний «скелет» теми, і власне тема Паганіні з'являється в циклі вже як одна з варіацій – мелодично ускладнений варіант теми. Принцип симфонічної спрямованості розвитку в Рапсодії зумовив унікальну в ній роль теми варіацій, яка сама по собі є не початковим матеріалом для інтонаційного варіювання, а продуктом певного інтонаційного розвитку.

Дещо символічно, що Рахманінов починає і завершує свій творчий шлях творами для фортепіано, що написані в жанрі рапсодії у варіаційній формі: перша – «Російська рапсодія» для двох фортепіано, 1891, що знаходиться майже на початку його життєвого шляху (б/о, чи ор. 1) і друга – «Рапсодія на тему Паганіні» для фортепіано з оркестром – в його кінці (ор. 42). Виникає відчуття, що композитор ділиться з нами своїми думками, надіями і переживаннями: юнацькими, наповненими мріями і думками про майбутнє, і зрілими, де навчений життям «старець» підводить підсумок свого життєвого шляху, характеризуючи усю складність і суперечність людського життя.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Лу Юйцзюнь. Особенности зарубежного периода творчества С. Рахманинова. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2013. Вип. 18. С. 148–157.
2. Лу Юйцзюнь. Тематическая цитатность как основа вариаций Сергея Рахманинова. *Таврійські студії. Мистецтвознавство*. РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму». Сімферополь, 2013. Вип. 3. С. 89–94.
3. Лу Юйцзюнь. Особливості драматургії і формоутворення «Варіацій на тему Шопена» для фортепіано, ор. 22. С. Рахманінова. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2018. Вип. 26. С. 186–200.

в іноземному науковому періодичному виданні:

1. Лу Юйцзюнь. Произведения Рахманинова переходного периода: Четвертый концерт и «Три русские песни». *Jilin Federation of Literary and Art Circles*. China, Changchun,, 2017. № 8. P. 54–56.
2. Лу Юйцзюнь. «Вариации на тему Корелли» для фортепиано ор. 42 Сергея Рахманинова как вершина проявления цитатности в творчестве

композитора. *European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2020. №3. P. 103–106.

АНОТАЦІЯ

Лу Юйцзюнь. Цитування як композиційний принцип у фортепіанній творчості С. Рахманінова. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво. – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Міністерство культури та інформаційної політики України. – Одеса, 2021.

Дисертацію присвячено дослідженню жанрово-стильових композиційних принципів цитування у фортепіанних творах С. Рахманінова на запозичені теми. Зазначається, що звертання до «чужих» тем у різних жанрах і формах, і, особливо, в варіаційних, було притаманне композитору протягом усього життя.

Розглядається можливість втілення будь-якого жанру через варіаційну форму і пропонується застосування поняття «жанро-форма» – твори, написані в жанрі варіацій і втілені в такій же варіаційній формі. Вказується, що використання форми варіацій, в які втілені саме жанри варіацій – це звернення Рахманінова до цитат з метою створення певної жанро-форми. Так в «Варіаціях на тему Шопена» та «Варіаціях на тему Кореллі» створюється єдина жанро-форма, а в «Російській рапсодії» та «Рапсодії на тему Паганіні» жанр рапсодії втілено в формі подвійних варіацій. У контексті дослідження вводиться поняття «цитатність», під яким в музиці розуміється постійне використання запозиченого матеріалу (чужого або свого) в процесі загального розгортання драматургії музичного твору. Визначається, що цитування є одним з основних композиційних принципів у творчості С. Рахманінова.

Відновляється цінність «Варіацій на тему Шопена» ор. 22 для фортепіано С. Рахманінова, в яких, використовуючи запозичену трагедійну тему, композитор провів слухачів через всі відтінки почуття горя, страждання, любові і доводить до відчуття перемоги людського духу – урочистого, переможного полонезу.

Виявляється тематична цитатність «Варіацій на тему Кореллі» для фортепіано ор. 42 С. Рахманінова. У варіаційному полотні і формі циклу простежується тенденція до наскрізного розвитку і подолання самодостатнього змістовного і структурного значення окремих варіацій. В той же час, в «Варіаціях на тему Кореллі» кожна з варіацій є окремим художнім цілим. Основна риса «Варіацій на тему Кореллі» полягає в з'єднанні закономірностей статики і розвитку. Як перші, так і другі тут виражені тут досить яскраво. Відмічається, що у Рахманінова дивовижно поєднуються риси як класичних, так і романтичних варіацій.

Висвітлюються особливості багатотемної драматургії «*Рапсодії на тему Паганіні*» для фортепіано з оркестром оп. 43 С. Рахманінова. Стиль Рапсодії – пізній стиль Рахманінова, «концентрований» до максимального лаконізму і інтонаційно-сислової ємності кожної формули. Він не лише новий для Рахманінова за зовнішньо-стильовими ознаками – музичною мовою, методами викладу, – він є прикладом нового ставлення до музично-драматургічних принципів. Тракткування варіаційної форми «*Рапсодії на тему Паганіні*» демонструє, що ніколи ще варіаційна форма не знала такої симфонічної цілісності і єдності. Тенденція до наскрізного розвитку і подолання самодостатнього структурного значення кожної варіації досягає в Рапсодії апогею.

Ключові слова: цитата, цитатність, жанр, форма, варіації, композиційні принципи, «Російська рапсодія», «Варіації на тему Шопена», «Варіації на тему Кореллі», «Рапсодія на тему Паганіні».

ANNOTATION

Lu Yujun. Quotation as a compositional principle in the piano works of S. Rachmaninoff. – Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

A Thesis for a Phd Degree In Art Studies in Specialty 17.00.03. – Musical Art. – Odessa A. V. Nezhdanova Odessa Music Academy. Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2021.

The thesis is dedicated to the study of the genre and style compositional principles of quotation in the piano works of Serhii Rachmaninoff on borrowed themes. It is noted that an appeal to “someone else’s” themes in various genres and forms, and especially in variations, was characteristic of the composer throughout his life.

The possibility of embodying any genre through a variational form is considered and the application of the concept of “genre form” is proposed - works written in the genre of variations are embodied in the same variational form. It is pointed out that the use of the form of variations, in which the genres of variations are embodied, is Rachmaninoff’s appeal to quotations in order to create a certain genre form. Thus, in “Variations on a Theme of Chopin” and “Variations on a Theme of Corelli” a single genre form is created, and in “Russian Rhapsody” and “Rhapsody on a Theme of Paganini” the genre of rhapsody is embodied in the form of double variations.

The concept of “quotation” is introduced in the context of the study that in music means the constant use of borrowed material (someone else’s or one’s own) in the process of general development of the drama of a musical work. It is noted that quotation is one of the main compositional principles in the works of S. Rachmaninoff.

The value of “Variations on a theme of Chopin” op. 22 for piano by S. Rachmaninoff is restored. The composer, using a borrowed tragic theme, led the

audience through all shades of grief, suffering, love and brings to the feeling of victory of the human spirit - a solemn, victorious polonaise.

The thematic quotation “Variations on a theme of Corelli” for piano op. 42 by S. Rachmaninoff is revealed. In the variational canvas and the form of the cycle there is a tendency to comprehensive development and overcoming the self-sufficient substantive and structural significance of individual variations. At the same time, “Variations on a theme of Corelli”, each of the variations is a separate artistic whole. The main feature of “Variations on a theme of Corelli” lies in combination of the principles of statics and development. Both the first and the second are expressed here quite clearly. It is noted that Rachmaninoff surprisingly combines features of both classical and romantic variations.

Features of multi-theme drama “Rhapsodies on a theme of Paganini” for piano and orchestra op. 43 by S. Rachmaninoff are highlighted. Rhapsody style – is Rachmaninoff’s late style, “concentrated” to the maximum conciseness and intonation-semantic capacity of each formula. It is not only new to Rachmaninoff in terms of external and stylistic features – musical language, methods of presentation – it is an example of a new attitude to musical and dramatic principles. The interpretation of the variational form of “Rhapsody on a Theme of Paganini” demonstrates that the variational form has never known such a symphonic integrity and unity. The tendency to comprehensive development and overcoming the self-sufficient structural significance of each variation reaches its apogee in Rhapsody.

Keywords: quote, quotation, genre, form, variations, compositional principles, “Russian Rhapsody”, “Variations on a theme of Chopin”, “Variations on a theme of Corelli”, “Rhapsody on a theme of Paganini”.

Підписано до друку 14.01.2021 р.
Обсяг 0,9 авт. арк. Формат 60x90/16
Тираж 120 прим. Папір друкарський. Різографія.
Надруковано з готового оригіналу-макету.
Інформаційно-видавничий центр ПНПУ ім. К. Д. Ушинського
65020, м. Одеса, вул. Старопортофранківська, 26
тел. (048) 732-18-84